Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, ihre ...

Cornelius Gurlitt

Digitized by Google

N
6867
.G98
1907

Digitized by Google

Das
Neunzehnte Jahrhundert
in
Deutschlands Entwicklung

Unter Mitwirkung von

Colmar Freiherrn v. d. Goltz, Siegmund Günther, Cornelius Gurlitt,
Georg Kaufmann, Richard M. Meyer, Franz Carl Müller,
Werner Sombart, Heinrich Welti, Theobald Ziegler

Herausgegeben von

Paul Schlenther

I : 4 19.6

Band II

Cornelius Gurlitt

Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts

Berlin
Georg Bondi
1907

Digitized by Google

Die deutſche Kunſt

des

Neunzehnten Jahrhunderts

Ihre Ziele und Taten

von

Cornelius Gurlitt

Dritte, umgearbeitete Auflage

Siebentes, achtes und neuntes Tauſend

Berlin

Georg Bondi

1907

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Erstes Kapitel: **Das Erbe** . . . . . 1—31

Goethes Streit mit Schadow. Ältere Ansichten Goethes; sein Streit mit Krubsacius. Sieg des Allgemeingültigen. 1

Der Zug nach Rom. Rom als Kunststadt im Mittelalter und später; die Kirche und die Kunst in Rom, Rom als Künstlerheimat; Elsheimer und die Nordländer in Rom. 4

Winckelmann. Sein Verhältnis zu Oeser, zum Wiener Barock. Seine Kunstauffassung. Der Inhalt als Wertmesser zunächst in der kirchlichen Kunst; Winckelmanns Aufnahme dieses Gedankens; die Allegorie, die gelehrte Kunst im Gegensatz zur Volkskunst der Niederlande; Einfluß der Bildung auf diese, Verfall der charakteristischen Kunst. 10

Die Ästhetik der Maler: Mengs, Reynolds. Der Laokoon und die Einfachheit. Das einfach Erhabene — la noble simplicité; Einfachheit in der Baukunst. Mengs und der gute Geschmack. Verhältnis zur alten Kunst. Die Kritik. Lessing als Kunstrichter, Reynolds Auffassung des Urteils; Goethes Abfall von Mengs und Oeser. Seine Bestrebungen. Die Weimarer Freunde der Kunst. Handwerkliche Schulung. Auffassung der Natur in der Kunst. England und Deutschland. Der Vatermörderstil. 18

Zweites Kapitel: **Die Klassiker** . . . . . 32—93

Winckelmann als Lehrer; seine Bedeutung im Urteil Nachlebender; seine Stellung zu den Vorgängern; Rom als Mittelpunkt deutscher Kunst; Fernow. 32

Die Kunst in Rom. Canova; Fernows Urteil über ihn. Das Verhältnis zur Antike. Theoretische Begründung; die daraus sich ergebenden kritischen Forderungen. Trippel; sein Verhältnis zu David Dannecker, Schadow, Döll, Keller. 35

Carstens; im Urteil Fernows; im Urteil des Maler Müller; im Urteil der Nachwelt. 42

Digitized by Google

Seite

Füßli; in Italien, in England. Seine Stellung zur Kunstgeschichte. Verständnis aus Eigenem. Füßli als Maler. Urteil der Weimaraner. Seine Nachfolge; Retsch. 48

Cornelius' Anfänge. Seine Entwickelung. Zeichnungen zum Faust. Goethes Urteil. 54

Thorwaldsen, Ankunft in Rom. Stellung zu politischen und nationalen Fragen; seine Unbildung und seine klassische Empfindung. Die Art seines Schaffens. Verhältnis zu den Zeitgenossen. Urteil der Nachwelt. Cornelius kommt nach Rom. Die Kapitoliner. 56

Schinkel. Die Vorläufer in Berlin, in Süddeutschland, in Sachsen, in Hannover. Kochs Hohn über den Klassizismus. Das Theater als Mittler. Schinkels Stellung zwischen alter und neuer Kunst; sein Verdienst. Verhältnis zu Frankreich, zu England, zu Hellas, zu Preußen. Schinkel als Künstler. Neue Formen. Backsteinbau. Die Bauschule. Wahrheit im Stofflichen. Böttichers Tektonik der Hellenen. Gegner der Tektonik. Ihr Sturz. 65

Klenze, Reise nach Athen. Die Residenz, die Walhalla; Kritik dieses Baues, die Nachahmungen alter Werke. König Ludwig I. Münchner Bauten. Neue Formversuche. Stüler. Ablehnung des Hellenismus durch den Adel, den Hof, die Kirche. 79

Der protestantische Kirchenbau. Die preußische Union. Religiöses Leben in Berlin. Schinkels Auffassung. Der Berliner Dom. 86

Rauchs Anfänge. Seine Anfänge. Rauch und der preußische Hof. Christliche und ideale Gestalten. Rauch in Rom. 91

Drittes Kapitel: **Die alten Schulen** . . . . . 94—117

Sachsen als Kunstheimat. Krubsacius, Oeser. Graff. Graff als Seelenmaler. Sein Verhältnis zu Sulzer, zu den Franzosen, zur Natur. Seine Kunstgenossen. 94

Berlin. Schadow: Seine realistischen Denkmäler. Die Kleiderfrage, Wesen seines Realismus. Stellung zum Hof: Königin Luise; Blücher. Chodowiecki. 101

Sonstige Künstler: Angelika Kauffmann, Kügelgen. Bildnismaler. Ihr Streben nach Idealismus. 106

Neuer Inhalt. Die Tischbein. Lavaters Physiognomik, Sentimentalität und Heldentum. Die Prosa. Rehberg und die Schauspieler. Schick und David. Der Klassizismus beider. Seelenmalerei. Wächter. Die Dresdener. Der Zopf. 108

Viertes Kapitel: **Die Landschaft** . . . . . 118—179

Geßner. Die Idylle. Seine Theorie der Landschaft. Sulzer. Hackert. Goethes und Meyers Ansicht über diesen. Fernow und die Prospektmalerei. Die poetische Landschaft. Die romantische Landschaft, Ossian. 118

Digitized by Google

Seite

Der Gartenbau. Romantische Gärten in Schottland, romantische Bauten; die britische Dichtung. Hogarth. Der französische und der englische Garten. Hirschfeld. Der sentimentale Garten. Der idealistisch klassische Garten. Die klassische Baukunst Englands. Übertragung nach Deutschland durch Friedrich den Großen; nach Kassel; nach Weimar; Goethes Auffassung; nach Wörlitz; Erdmannsdorf. Englische Reisende, englische Kupfer, Holzschnitte, Landschaftsmaler. 122

Deutsche Landschafter. Friedrich und Carus. Carus' Theorie. Die Stimmungslandschaft. Kritische Gegner. Nachfolger: Dahl. Die Hamburger: Benedixen und Rumohr, die Anfänge der Hamburger Beziehungen zu England und Kopenhagen, Eckersberg, Marstrand, Louis Gurlitt. Runge. Seine Tageszeiten. Vielseitige Beurteilung durch Tieck, Goethe, Görres. Rumohr, Schüler Fiorillos. Seine drei Reisen nach Italien. Kritische Anschauungen, seine Ziele; Stellung zum Idealismus. Anton Koch, Stellung zu Carstens, seine Charakteristik der Landschaft, die geschichtliche Landschaft. Reinhart. Stellung zur Natur. 133

Der Kampf mit der Kritik. Koch gegen Goethe, gegen Meyer; der Schornsche Kunststreit. Schorns Kritik. Antwort der Künstler. 156

Die Maler des Sachlichen. Jüngere Künstler. Die Akademien: Wien unter Füger, München unter Langer. Gegnerschaft. Die Schlachtenmaler als Maler des Tatsächlichen. Ablehnende Kritik. Die Bauernmaler. Idealistische Auffassung des Landvolkes. Das historische Genre, Robert. Ludwig Richter. Seine gemütliche Auffassung. Seine historischen Landschaften. Seine Holzschnitte. 161

Die historische Landschaft. Rottmann. Ästhetische Auffassung der Landschaft. Überstiegene Idealität. Pechts und Vischers Kritik. Verhältnis zu Turner. Preller. Seine Art zu komponieren. Verhältnis zur Wahrheit. Schirmer und die Düsseldorfer. Inhalt in der Landschaft. 171

Fünftes Kapitel: **Die Romantiker** . . . . . 180—279

Der Kampf mit den Akademien: Mengs, Koch. Rumohr als deren Gegner. Kotzebues Anschauungen. Goethe und die Präraffaeliten. Goethes erneute Hinweise auf die Antike. 180

Die romantischen Schriftsteller. Wackenroder, L. Tieck, A. W. v. Schlegel. Stellung zur katholischen Kirche. Schillers Romantik. Fremdbrüderlichkeit. 187

Die Moden. Umschwung vom Rokoko zur Antike, von dieser zur altdeutschen und zur modisch romantischen Tracht. 194

Die religiöse Kunst. Junge Künstler. Streben nach Innigkeit. Die Atomisten. Overbeck. Beziehungen zu Göttingen, zum Katholizismus. Übertritt. Overbeck in Wien, in Rom. 196

Digitized by Google

Seite

Die Nazarener. Cornelius' Ankunft. Uexkülls Schilderung; die Fresken des Casa Bartholdy. Die Veit, Schadow. Die Freskomalerei. Verhältnis zu Tiepolo. Cornelius' Anschauungen. Verhältnis zur Zeitkunst, zur Kunst der alten Meister. 200

Overbeck und die kirchliche Malerei. Die Frömmigkeit. Verhältnis der Kirche zur Kunst. Die neue Auffassung frommer Kunst. Die Lage der katholischen Kirche. Overbeck als katholischer Künstler. Seine Bedeutung für die kirchliche Kunst. Verhältnis zur Kunstgeschichte. Das Magnifikat der Künste. Verhältnis zur römischen Kirche, zur Mystik. Overbeck bleibt ein Fremder in Rom. Vischers Kritik. Führich. Seine Kunstart, seine Stellung zum Christentum. 209

Cornelius als kirchlicher Maler. Das jüngste Gericht. Verhältnis zu Michelangelo. Fortschritte nach der klassischen Seite. Beschränkung in der Farbe. Klingers Ansicht. Cornelius und die Ästhetik. Vischer. Cornelius als Erfüllung der romantischen Ästhetik. Grimms und Muthers Auffassung seines Werts. Urteil der Gegenwart, der Zukunft. 218

Die Düsseldorfer. Ausgang von Berlin. Wach. Wilh. Schadow. Die Düsseldorfer Kunstlehre. Suchen nach Realität. Die Idee im Kunstwerk. Gemeinsames Streben. Junger Ruhm. K. F. Lessing. Bendemann, Hübner. 226

Die Sittenmalerei. Schadow ihr Gegner. Immermann, die Tränenseligkeit. Raczynski. Verhältnis zur englischen Sittenmalerei. 235

Romantische Baukunst. Goethe und das Straßburger Münster. Forster. Erste gotische Versuche: Danthe in Leipzig, Gilly. Erste gotische Lehrbücher, in England, Costenoble, Stieglitz. Deutsche Auffassung. 237

Gotische Denkmäler. Schlachtendenkmal bei Leipzig, in Berlin. Der Kölner Dom als Siegesdenkmal. Schinkel und die Gotik. Schinkel als Romantiker. Beziehungen zur englischen Baukunst. 242

Der Kölner Dom. Anfänge der Restaurierung. Boisserée, Ahlert, Zwirner, Heideloffs Lehrbücher der guten Gotik. Reichensperger. Anteil Friedrich Wilhelms IV. und Ludwig I. Görres. Die Begeisterung und die Gegnerschaft. Die Domlotterie. Die Vollendung. Die Stellung des Doms zur deutschen Geschichte. 246

Die Gotik als kirchliche Kunst. Stellung der Gotik zum bürgerlichen Leben. Ludwigs I. Bestrebungen. Gärtner. Der Bamberger Dom; der Dom zu Speyer. Das Ausmalen. Die stilvollen Erneuerungen. Geschichtliche Erforschung der Denkmäler. Protestantische Auffassung. Die Verleugnung eigenen Kunstschaffens. Die Schäden des Restaurierens. Neue gotische Kirchen. Katholische Symbolik. Die Grundrißformen. Das Himmelanstreben. Stellung zum Barock, zur Renaissance. Bauten der Jesuiten, Haß gegen Neuerungen. Die Jesuiten als Verteidiger der Renaissance: Klentgen; Graus. Fr. Schneider. 253

Digitized by Google

Seite

Romantiſche Bildnerei. Stellung der beiden Konfeſſionen zu ihr. Reichensperger. Rietſchel. Achtermann. Verhältnis zu Thorwaldſen und Rauch. Reichenſpergers Bemühungen. Die Kunſtfabriken. 269

Die katholiſche Kirche und die Kunſt. Führichs Auffaſſung. Verhältnis der Kunſt zum Heiligen, zur Überlieferung. Schroers' Anſicht. Die proteſtantiſche Kirchenmalerei. Schnorr in früher und ſpäter Zeit. Die neuere Kirchenbaukunſt. Die Apollinariskirche. Die Düſſeldorfer und ihr Einfluß. K. F. Leſſing als Gegner. 272

Sechſtes Kapitel: **Die hiſtoriſche Schule** . . . . . 280—471

Hiſtoriſches Genre. Die Belgier. Cornelius als ihr Gegner; Cornelius in England; ſein Einfluß auf England, die engliſchen Präraffaeliten. Kuglers Abſage, engliſche Gegner. Rahl und Genelli. W. Kaulbach. Seine Sinnlichkeit. Seine Ziele. Meiſterſchaft im Aufbau. Stellung zu Cornelius. Der Realismus Kaulbachs; das Narrenhaus, Reinecke Fuchs, Goethes Frauengeſtalten, die Hunnenſchlacht. Kaulbach in Italien; als Maler. Der Geiſt der Geſchichte. Abfällige Urteile. Tendenzbilder. 280

Hiſtoriſche Kritik. Die Kunſt fürs Volk. Der hiſtoriſche Moment. Hiſtoriſche Wahrheit. Abfall von der Antike. Stellung der Antike zur Nation. Rückgang ihres Einfluſſes. Die neue Kunſtwiſſenſchaft. Stellung zu den Künſtlern. Angewandte Kunſtwiſſenſchaft. Die Wahrheit in der Tracht. Neue Formen der Kritik. 295

Die neue Geſchichtsmalerei. Neuer Inhalt. K. F. Leſſing und Kaulbach. Das Tendenzbild. Herkunft: Weſt, und das realiſtiſche Geſchichtsbild in England, Etty und das unphiloſophiſche Bild. Seine Farbe. Delacroix. Die franzöſiſche Romantik. Revolutionäre Äſthetik: Das Häßliche iſt das Schöne. Börne und Heine. Die Romantik des Grauſens. Franzöſiſche Nervoſität. 305

Das Düſſeldorfer Geſchichtsbild. Reſte maleriſchen Könnens. Deutſche in Frankreich. Die Schule Langers. K. F. Leſſings ſubjektive Tragik. Verknüpfung mit der Gegenwart. Rethel. Die deutſche Nervoſität. Die Schlachtenmalerei. Die Düſſeldorfer. Bleibtreu. Der Inhalt des Schlachtenbildes. Stellung zur Nation. 315

Das Berliner Geſchichtsbild. Wach, Begas. Pariſer und belgiſche Einflüſſe. Der dort erlernte Realismus. Kampf gegen dieſen. Hähnel. Nationale Kunſt und nationale Gegenſtände der Kunſt. Auffaſſung des Nationalen. Einfluß des Krieges von 1870. Die Berliner Kritik. 327

Das Münchener Geſchichtsbild. Piloty. Der Steindruck, neue künſtleriſche Verſuche. Aufblühen der Ölmalerei. Verknüpfung mit der Vergangenheit. Kritiſche Stimmen. Das Studium der 335

Digitized by Google

Seite

alten Meiſter. Erleichterungen dieſes. Die Photographie. Reiſen nach Italien. Maleriſche Entdeckungen. Der ſtoffliche Realismus. Abſcheu gegen dieſen. Hähnel und Seidlitz. Ablehnungen. Rechtfertigung des eben Überwundenen. Der Wert der Pilotyſchule.

Volkskunſt. Springers und Woltmanns Sehnſucht nach einer ſchlichten Kunſt. Die moderne Sittenmalerei im Verhältnis zur niederländiſchen. Der Bauer als Mittler in der Verſöhnung mit der Gegenwart. Das Genrebild. Knaus. Defregger. Der Humor und ſeine Schwächen. Verſuche mit dem Städter im Genrebild. Die Luſt zum Fabulieren. Der Humor als Mittler. Die Derbheit. Schwind. Seine Bedeutung. 346

Die Pilotyſchule. Makart. Sinnlichkeit und Sittlichkeit. Seine Erfolge, ſeine Bedeutung. Verhältnis zum jungen Feuerbach. Lenbach. Als Frauenmaler; als Maler von Charakterköpfen. Anlehnungen an alte Meiſter. Realiſtik der Auffaſſung. F. A. Kaulbach. 362

Die Landſchaft. Streben in die Ferne. Hildebrandt, Werner. Die Italieniſche Landſchaft. Realismus in dieſer; Begrenzungen des Könnens. Ziele der Landſchafter. Andreas und Oswald Achenbach. Die Münchener Schule. Schirmer. Verſuche, die klaſſiſche Landſchaft realiſtiſch zu verjüngen. Seine Schule: Franz-Dreber, Böcklins Anfänge. Graf Schack und Böcklin. 371

Die romantiſche Bildhauerei. Die Aufgaben der Zeit. Die freiſtehende Bildnisſtatue. Rauchs Berliner Bildſäulen. Kampf zwiſchen idealiſtiſcher und realiſtiſcher Auffaſſung. Rauchs Friedrich der Große. Rietſchel. Rückeroberung der Zeittracht: Schiller und Goethe in Weimar; Leſſing in Braunſchweig. Geſchichtlicher und künſtleriſcher Wert der Denkmäler. Fehler der Aufſtellung. Neue Verſuche mit idealen Bildſäulen. Antikiſierende Bildnerei: Perſonifikationen; Koloſſe; antike Gottheiten. Begas und Tilgner. Barocke Anklänge. Die Dresdener Schule, das Leidenſchaftliche. Die Bewegung. Hiſtoriſche und realiſtiſche Verſuche. Franzöſiſche Einflüſſe. Iſolierung der deutſchen Kunſt. 384

Die kunſtgewerbliche Bewegung, Gedon. Die Wiener; Semper; die ſtaatlichen Anſtalten. Einfluß der deutſchen Renaiſſance, des Franzöſiſchen Krieges. Anfänge mit deutſchem Barock. Einfluß der Pilotyſchule. 404

Die hiſtoriſche Baukunſt; in Berlin. Th. Hanſen; Wiener Bautätigkeit; Hanſens Bauten; Helleniſche Renaiſſance. Wandlungen in Berlin. Die Baufirmen. Verſuche mit verſchiedenen Stilen. Schmidt in Wien. Neue Verſuche mit der Gotik. Grieſebach. Hauberriſſer. Verſuche mit der italieniſchen Renaiſſance in Stuttgart, Dresden, München. Streben nach einem neuen Stil. Das Münchener Preisausſchreiben, der Maximilians-ſtil. Kritiſche Ablehnung dieſes. Sempers Stilauffaſſung. 411

Digitized by Google

Seite

Praktiſche Äſthetik. Verhältnis zur Kleinkunſt. Die Neugotiker in Paris, in Hannover. Haſe, Oppler. Die hannöveriſche Villa. Erhöhte Wohnlichkeit. Sempers Gründe gegen die Gotik. Seine Gründe für die italieniſche Renaiſſance. Sein Einfluß. Ferſtel. Neue Forſchungen in Italien; Haſenauer, Bohnſtedt. Berliner Wohnhäuſer.

Stiliſtiſche Fragen. Der Eiſenbau. Seine Äſthetik. Mißbehagen am Eiſenbau und deſſen Überwindung. Der Brückenbau. Eiſen im Hausbau. Neue Bauarten. Der proteſtantiſche Kirchenbau. Verſuche künſtleriſcher und theoretiſcher Art. Stellung zur Gotik. Semper. Die Hamburger Nikolaikirche. Das Eiſenacher Regulativ. Otzen. Formalismus im Kirchenbau. Weitere Anregungen. Sulzer, Lechler. Das Suchen nach baulicher Wahrheit. Die Wiesbadener und Osnabrücker Kirche. March. Die Kirchen zu Jeruſalem und Speyer. Der Kongreß für proteſtantiſchen Kirchenbau. Fortgang der Bewegung. Die Bierhäuſer. Wert ſachlicher Zweckerfüllung. 437

Wandlungen des äſthetiſchen Urteils. Der Stil des 19. Jahrhunderts. Verſuche ihn zu erkennen. Die Sehnſucht nach dem Eigenen. Fehlgriffe der Äſthetik. Wilhelm Buſch. Oberländer. Modernes an Inhalt. Modernes Genre. Fremde Einflüſſe. Mißachtung des Erreichten. Kritiſche Sünden. Wandlungen der Kritik. Wert des Urteils. Kritik aus Eigenem. Kritiſche Wertſchätzung der Eigenart. Pſychologiſche Äſthetik: Göller, Georg Hirt, Rembrandt als Erzieher, Paul de Lagarde. Idealismus und Idealität. 455

Siebentes Kapitel: Das Streben nach Wahrheit . 472—539

Kritiſcher Umſchwung; Helferich: Zola. Das moderne Kunſtideal. Der franzöſiſche Realismus. 472

Adolf Menzel; ſeine Wahrheitsliebe; ſein Sinn für das Alltägliche, Kugler und Menzel; Menzel als Realiſt; als Geſchichtsmaler; als Maler der Gegenwart. Urteile über Menzel; der Maler des Häßlichen. Siegreiche Wahrheitsliebe. Das Eiſenwalzwerk. Menzel und die Schönheit. A. v. Werner. Preußentum und Schneidigkeit. 475

W. Leibl: ſeine techniſchen Eigenſchaften. 489

Der unbedingte Realismus. Kritiſche Aufnahme. Der Vorwurf der Zerfahrenheit der deutſchen Kunſt. Fiedlers Anklagen. Die angebliche Wiſſenſchaftlichkeit. Munkaczy; Israels; die Hollandmaler. Fritz von Uhdes Anfänge; Entſetzen der idealiſtiſchen Kritik; die Hellmalerei, die Tonmalerei, die Stimmung, Lichtmalerei, Luftmalerei. Photographie. Wahrheit und Wirklichkeit; Fiedler und der Realismus. 491

Liebermann. Konkreter und abſtrakter Idealismus. Sehnſucht nach neuer Vertiefung. Photographie. Wahrheit und Wirklichkeit; Fiedler und der Realismus. 507

Digitized by Google

Seite

Die realistische religiöse Malerei. Wissenschaftliche Wahrheit in der Darstellung. Piglhein und das Panorama. Realistische Versuche. Vermittelungsvorschläge. Christus und das Deutschtum. E. v. Gebhardt. Das Heilige in der Tracht deutscher Vergangenheit. Umhüllter Realismus. Gabriel Max. Spiritistische Einflüsse. Das Wunderbare im Bild. Überwindung des Materialismus aus sich heraus. Uhde. Uhdes Abendmahl. Uhdes Sozialismus. Religiöse oder Anbetungsbilder? Die Übersetzung des religiösen Bildes ins Moderne. Kritik des gesunden Menschenverstandes. Uhde in der Kritik. Helferichs Bedenken. Uhde im französischen Urteil. Kritische Ablehnung. 513

Sieg des Realismus. Der Künstlerstreit. Die Sezessionen, die Streitschriften. Muthers Geschichte der Malerei. Der Hohn der Alten. Raschheit im Wandel der Kunst. Der Umschwung. 536

Achtes Kapitel: **Die Kunst aus Eigenem** . . . . . 540—602

Neuer Idealismus. Münchener Künstler. Adolf Bayersdorffer. Der Zug nach Rom. Marées. Seine Grundsätze. Hildebrands Problem der Form. Neue Auffassung der Wahrheit. Stellung zum Idealismus. Gegensatz zum Realismus. Feuerbach. Sein Stil. Absicht aufs Typische. Schacks Urteil. Das Gastmahl des Plato. Feuerbach und die Kritik. Feuerbach 1906. Geselschap. Die Historienmaler. Stellung zu Tiepolo, zur wissenschaftlichen Wahrheit. Moderne Geschichtsmalerei. Franz Stuck. A. Hildebrand. Der Inhalt seiner Kunst. Psychologische Erkenntnis. Hildebrands Lehre. Die Bildnerei aus dem Relief. 540

Böcklin. Übergänge. Das Gefilde der Seligen. Kritische Empörung über dies Bild. Anerkennung. Böcklins Werke in Berlin. Fritz Gurlitts Kunsthandlung. Ablehnung seiner modernen Bestrebungen. Böcklin und die Sensation. Böcklins Geist. Verhältnis zur Natur, zur Farbe. Der Prometheus. Unmittelbarkeit des Empfindens. Die Meeresbilder. Dubois-Reymonds Einwendungen. Böcklins Märchenton. Biblische Darstellungen. 563

Hans Thoma. Frankfurt a. M. Thomas Schaffensgebiet; Volkstümlichkeit. 577

Klinger. Seine realistischen Anfänge. Fortschreiten aus diesen. Verhältnis zu Böcklin. Das Urteil des Paris. Berliner Kritik. Angriffe der Idealisten. Klinger als Maler. Klinger in Rom. Verhältnis zur Komposition. Biblische Darstellungen. Angriffe der Theologen. Klingers Stellung zur religiösen Kunst. Christus im Olymp. Klinger und Marées. Neuer Idealismus. Klingers Kunstlehre. Auffassung der künstlerischen Idee. Stauffer-Bern. Stellung zur Kunsttechnik. Plastisches Empfinden. Auffassung der Bildnerei: Hildebrands Stellung. Farbige Bildnerei. Treu, Volkmann, Maison. Klingers Salome und Kassandra. Der Beethoven. Böcklins Einfluß. Gedankenmalerei. Der Kunstmarkt. Die Kunstförderer. 581

Digitized by Google

Seite

Neuntes Kapitel: **Der Kampf um den Stil** . . 603—662

Die Baukunst. Frankfurter Bauten. Wallot und Tiersch. Das Reichshaus in Berlin. Wallots Formensprache. Idealistische Ablehnung. Wallot und die geschichtlichen Stile. 603

Die Stilarchitektur. Hugo Licht. Schäfer und Seidel. Der Heidelberger Schloßbau. Die Denkmalpflege. Umschwung im Verhalten zum Alten. Schilling und Graebner. 608

Neue Formen. Rieth, Schmitz und Behrens. Das Großdenkmal. Hamburger Bismarckdenkmal. Messel. 614

Der Städtebau. Sitte, Henrici, Theodor Fischer. Gerade oder krumme Straßen. Verkehrsplätze oder Marktplätze. Otto Wagner. Wiener Sezession. Idealismus der Achsen. Demokratische Kunst. 619

Neue angewandte Kunst. Was ist modern? Volkskunst. Gegnerschaft gegen die geschichtlichen Stile. Neuer Farbensinn. Die Musterzeichner. 624

Japanische Einflüsse. Ästhetische Lehren. Zeichnende Künste. Das Buchbild. Jugend und Simplizissimus. Das Plakat. Englische Einflüsse. 632

Der Jugendstil. Van de Velde. Der Ausdruck der Form. Die Kunst der Linie. Lipps. Die technisch richtige Linie. Werkform und Kunstform. Das neue Kunstgewerbe. Die Ausstellungen; Dresden 1906. Werkstättenkunst. Der Dilettantismus. 639

Vervielfältigende Künste. Geschichte. Holzschnitt. Klinger und Stauffer. Neue Ausdrucksmittel. 650

Volk und Kunst. Literarische Förderung. Avenarius, Lange, Hirt. Kunst und Schule. Kunst und Kirche. Katholische und protestantische Theologen. Neue religiöse Kunst. Steinhausen. Die Kunst und der Kaiser. 654

Zehntes Kapitel: **Der Realismus** . . . . . 663—693

Die Malerei. Die Rückblicke auf die Anfänge des 19. Jahrh. Örtliche Schulen. Frankfurt a. M. Die französischen Landschafter. Der Umschwung in der Kritik. Fremde Künstler auf deutschen Ausstellungen. Überwindung der Hellmalerei. Malerische Versuche. Düsseldorf. Dresden. Hamburg. Worpswede. Berlin. 663

Neue Gedanken. Idealismus der Farbe. Hofmann, Leistikow. Mystisches: Keller. Impressionismus. Kampf gegen Böcklin. Meier-Gräfe; van Gogh. Neue Kritik. 677

Die Kunst und die Massen. Verbreitungsmöglichkeiten. Bildungseinheit im Volk. Tolstoi. Crane. Aufgaben für die Zukunft. 690

Digitized by Google

Abbildungen.

1. Adolf von Menzel . . . . . Titelbild.
2. Asmus Jakob Carstens: Die Nacht und die Parzen zu Seite 40.
3. Heinrich Füßli: Die Nachtmahr . . . . . zu Seite 48.
4. Peter Cornelius: Gretchen im Kerker . . . . zu Seite 56.
5. Bertel Thorwaldsen: Morgen und Nacht . . . zu Seite 64.
6. Karl Friedrich Schinkel: Schauspielhaus zu Berlin zu Seite 72.
7. Anton Graff: Johann Georg Sulzer . . . . zu Seite 96.
8. Gottfried Schadow: Flachbilder vom Zietendenkmal in Berlin . . . . . zu Seite 104.
9. Kaspar David Friedrich: Das Hünengrab . . zu Seite 128.
10. Louis Gurlitt: Jütische Landschaft . . . . . zu Seite 136.
11. Philipp Otto Runge: Der Tag . . . . . zu Seite 144.
12. Anton Koch: Tivoli . . . . . zu Seite 152.
13. Ludwig Richter: Der Brautzug . . . . . zu Seite 168.
14. Friedrich Preller: Odysseelandschaft . . . . zu Seite 176.
15. Friedrich Overbeck: Magnifikat der Künste . . zu Seite 208.
16. Peter Cornelius: Das Jüngste Gericht . . . zu Seite 224.
17. Karl Friedrich Lessing: Hus auf dem Scheiterhaufen zu Seite 232.
18. Julius Schnorr von Carolsfeld: Familie Johannes des Täufers bei jener Christi . . . . . zu Seite 272.
19. Wilhelm Kaulbach: Die Zerstörung Jerusalems . zu Seite 288.
20. Alfred Rethel: Karl der Große . . . . . zu Seite 320.
21. Karl Piloty: Gründung der Liga . . . . . zu Seite 336.
22. Ludwig Knaus: Der Dorfprinz . . . . . zu Seite 352.
23. Moritz von Schwind: Die Morgenstunde . . . zu Seite 360.
24. Hans Makart: Die fünf Sinne . . . . . zu Seite 364.
25. Franz Lenbach: Semper und Schwind . . . zu Seite 368.
26. Andreas Achenbach: Mühle am Waldbach . . zu Seite 376.
27. Arnold Böcklin: Villa am Meere . . . . . zu Seite 380.

Digitized by Google

28. Chriſtian Rauch: Königin Luiſe . . . . . zu Seite 384.
29. Ernſt Rietſchel: Leſſingſtatue in Braunſchweig . zu Seite 392.
30. Gottfried Semper: Nordeingang der Dresdener Galerie . . . . . zu Seite 424.
31. Adolf von Menzel: Das Eiſenwalzwerk . . . zu Seite 480.
32. Wilhelm Leibl: In der Küche . . . . . zu Seite 488.
33. Max Liebermann: Die Netzeflickerinnen . . . zu Seite 496.
34. Eduard von Gebhardt: Abendmahl . . . . . zu Seite 520.
35. Fritz von Uhde: Abendmahl . . . . . zu Seite 528.
36. Hans von Marées: Studie . . . . . zu Seite 544.
37. Anſelm Feuerbach: Medea . . . . . zu Seite 552.
38. Adolf Hildebrand: Männliche Figur . . . . zu Seite 560.
39. Arnold Böcklin: Selbſtbildnis . . . . . zu Seite 568.
40. Hans Thoma: Abendfriede . . . . . zu Seite 576.
41. Max Klinger: Die Kreuzigung . . . . . zu Seite 584.
42. Ferdinand Hodler: Die Nacht . . . . . zu Seite 600.
43. Paul Wallot: Eingangshalle ins Reichstagsgebäude zu Seite 608.
44. Bruno Schmitz: Völkerſchlachtdenkmal bei Leipzig zu Seite 612.
45. Chriſtian Behrens: Relief . . . . . zu Seite 616.
46. Alfred Meſſel: Warenhaus Wertheim . . . . zu Seite 624.
47. Schilling & Gräbner: Chriſtuskirche in Strehlen zu Seite 656.
48. Ludwig von Hofmann: Idyll . . . . . zu Seite 680.

Digitized by Google

Adolf von Menzel

Büſte von Reinhold Begas

Neuaufnahme des Originalgips im Albertinum zu Dresden

Digitized by Google

Erſtes Kapitel.

Das Erbe.

Goethe gab in den „Propyläen“ des Jahres 1801 eine „flüchtige Überſicht“ über die Kunſt in Deutſchland, in der er mit wenig Worten den Stand der Leiſtungen in den verſchiedenen Hauptſtädten des Schaffens darzuſtellen beſtrebt war.

Man kann, bei aller Verehrung für den Großmeiſter, der gerade damals ans Werk herangetreten war, durch die Propyläen der deutſchen Kunſt einen neuen Mittelpunkt zu ſchaffen, ſich des Staunens darüber nicht erwehren, wie arm, wie „flüchtig“ dieſe Überſicht iſt.

Sie hat ihm böſes Blut von verſchiedenen Seiten eingetragen; namentlich von Berlin. Dort ſchien Goethe der Naturalismus mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung zu Hauſe zu ſein und der proſaiſche Zeitgeiſt ſich am meiſten zu offenbaren. Poeſie, ſagt er, wird durch Geſchichte, Charakter und Ideal durch Porträt, ſymboliſche Behandlung durch Allegorie, Landſchaft durch Ausſicht, das Allgemein-Menſchliche durchs Vaterländiſche verdrängt. Vielleicht überzeuge man ſich bald, daß es keine patriotiſche Kunſt und patriotiſche Wiſſenſchaft gebe. Beide gehören, wie alles Gute, der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine, freie Wechſelwirkung aller zugleich Lebenden in ſteter Rückſicht auf das, was uns vom Vergangenen übrig und bekannt iſt, gefördert werden.

Wen meinte Goethe mit dieſen Ausſprüchen? Bernhard Rode, Fritſch, Meil, Darbes, Weitſch und wie die Maler der Berliner Akademie alle hießen? Es iſt in dem Aufſatze hiervon nichts geſagt. Wohl aber antwortete einer der beſten, den Berlin beſaß, der Bildhauer Gottfried Schadow. Für ihn iſt ein Naturaliſt der, der

Digitized by Google

eine Kunſt treibt, ohne ſie von einem Meiſter (Profeſſor) oder in einer Schule erlernt zu haben. Ein ſolcher war Daniel Chodowiecki, der nach der Weiſe keiner einzigen Schule zu Werke ging, auch nie einen Lehrmeiſter hatte. Ob er deshalb aber geringer zu ſchätzen ſei als andere, die nichts zu ſehen und zu arbeiten vermöchten, außer durch die Brille irgend eines Meiſters oder einer Schule, ſei noch nicht ausgemacht. Schadow ſagt, er freue ſich der Arbeit, die treu und ehrlich nach einem vorliegenden Muſter abgebildet ſei; daß jedes Kunſtwerk in Berlin behandelt werde, wie ein Porträt oder Konterfei; er freue ſich des charakteriſtiſchen Kunſtſinnes, wenn auch dieſer in den „Propyläen“ auf die niedrigſte Stufe geſtellt werde: Dieſer Kunſtſinn ſei der einzige, durch den wir Deutſche dahin kommen, Kunſtwerke hervorzubringen, in denen man uns ſelbſt ſähe. Anſtatt zu ſehen und auszubilden, was in uns iſt, quälen wir uns hervorzubringen, was dem von Fremden Gemachten ähnlich ſei. Man begründe die Kunſt nicht auf die Verhältniſſe im Bau des Körpers, ſondern auf das liebe Gefühl; man ſtrebe im Kunſtwerk nach Endreimen, indem man über dem Weichen, Fleiſchigen, Punktierten, Geſchabten, Vertriebenen, Maleriſchen und dem eleganten Vortrag die wahre Geſtalt, Charakteriſtik und Form der Dinge vergeſſe. Wer richtig und treu nachmache, ſei auf dem rechten Wege der Schönheit. Um den uns bekannten lebenden Menſchen darzuſtellen, getreu, als einen Spiegel der Natur, bedürfe es eines unbeſchreiblich richtigen Auges, einer geübten Hand, eines ehrlichen treuen Sinnes, beſtimmten handwerklichen Wiſſens. Nichts ſei geeigneter, einen jungen Künſtler irre zu führen, als erträumte und vermeintliche Vollkommenheit. Hinſichtlich der Landſchaft ſagt Schadow, in der Natur gäbe es keinen allgemeinen Baum, ſondern nur beſtimmte Baumarten, und wer einen Baum abbilde, müſſe ſagen können, welcher Art er ſei. Die alten Holländer, obgleich ſie lange in Italien ſtudierten, hätten ſich durch die „Pouſſinaden“ nicht irre machen laſſen und daher ſchätzten ſie die Italiener noch heute; nur durch treue Nachahmung der Natur laſſe ſich etwas Eigentümliches ſchaffen. Das Allgemein-Menſchliche liege eben im Vaterländiſchen: Gerade die Statuen der Alten hätten ihre beſtimmte Phyſiognomie, ihre Verhältniſſe, ihre Merkmale. Aber die Köpfe, Hände, Füße des Pietro da Cortona und ſeiner Schule, alſo der Barockmeiſter, wie jene des Berliner Rode und des Leipziger Öſer müſſen wie die Geſichter unſerer Schau-

Digitized by Google

ſpieler zu jeder Rolle herhalten. Beſäßen wir nur die Geſchicklichkeit Vaterländiſches, Eigenes darzuſtellen, wie unſere Altväter, ſo würden wir eine Schule haben, der fremde Völker ihre Sammlungen öffneten. Die Geſchicklichkeit die Art und Weiſe fremder Meiſter nachzuahmen, hätte uns dieſe nicht erſchloſſen. Das ſehe man an Dietrich, dem größten aller Affen, der zwar gut, aber doch nicht recht gut zu ſchaffen gewußt habe. Homeride zu ſein, auch nur als letzter, iſt ſchön, habe Goethe geſagt: Homeride ſein wollen, ſagt Schadow, wenn man Goethe iſt! hätte ich doch die Macht, dieſe unverzeihliche Beſcheidenheit zu verbieten!

Die beiden Aufſätze erweckten vor hundert Jahren Aufſehen: Sie könnten heute geſchrieben werden. Nur wäre das, was Goethe als der Vertreter einer kommenden Kunſt ſagte, heute den Vertretern der älteren Richtung zugefallen. Und Schadow, der damals freilich auch erſt 38 Jahre alt war, vertrat die Alten, die Abſterbenden, eine endende Kunſt. Man hat ihn lange Zeit faſt ganz über Thorwaldſen und Rauch vergeſſen.

Die beiden Gegner haben den Kampf des Jahrhunderts gekennzeichnet, wenn gleich das ſpäter ſo oft verwendete Wort Idealismus in den beiden Aufſätzen nicht vorkommt. Sein Gegenſpiel, der Naturalismus, erſcheint dafür. Und es iſt durchaus bezeichnend, daß ſich Goethe und Schadow nicht verſtanden, als ſie das Wort verwendeten, daß jeder etwas anderes darunter verſtand. Denn Goethe meinte doch ſicher unter Naturalismus, wie er ſelbſt ſagt, eine Kunſt, welche die Wirklichkeit und Nützlichkeit zu ihrer Forderung mache; nicht die von einem ungeſchulten Künſtler hervorgebrachte, von einem ſolchen, der nur aus ſeiner Natur herausſchaffe. Dies Mißverſtehen iſt ein zweites Merkmal unſeres Jahrhunderts, trotz ſeiner philoſophiſchen Schulung. Wer heute über Idealismus, Realismus, Naturalismus ſpricht, tut immer noch gut, zuvor ſich darüber zu erklären, was er denn eigentlich unter den armen, zu Tode gemarterten Fremdwörtern verſtehe.

Goethe als Kämpfer für das Allgemeingültige! Wie herrlich hatte er ſich ein Menſchenleben früher ganz in Schadows Sinn geäußert: Die Kunſt iſt lange bildend, ehe ſie ſchön iſt, und doch ſo wahre, große Kunſt, ja oft wahrer und größer als die ſchöne ſelbſt .... Laßt die Bildnerei des Wilden aus den willkürlichſten Formen beſtehen, ſie wird ohne Geſtaltungsverhältnis zuſammenſtimmen; denn eine Empfindung ſchuf ſie zum charakteriſtiſchen

Digitized by Google

Ganzen. Dieſe charakteriſtiſche Kunſt iſt nun die einzig wahre. Wenn ſie aus inniger, einiger, eigner, ſelbſtändiger Empfindung um ſich wirkt, unbekümmert, ja unwiſſend alles Fremden, da mag ſie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindſamkeit geboren werden, ſie iſt ganz und lebendig!

Auch damals, auf ſeinen Aufſatz über das Münſter zu Straßburg, hatte ihm ein Künſtler von Namen, ein bewährter Lehrer, der Dresdener Akademieprofeſſor Friedrich Auguſt Krubſacius geantwortet. Wie der den „witzigen Schwätzer“ von oben herab behandelt, nach den neueſten Unterſuchungen über die Baugeſchichte der Irrtümer überführt! Da ſei's am beſten, wenn man allen Unterricht, alle Grundſätze und Regeln in den Künſten verwerfe, denn ſo könne man ohne viel Studieren, wenn man nur Mutterwitz habe, mit leichter Mühe bei allen Unwiſſenden ein großes Genie heißen. Wenn Goethe mit ſeiner Begeiſterung für charakteriſtiſche Kunſt ſagen wolle, ein jeglicher Künſtler müſſe fähigen Geiſtes ſein zu ſeiner Kunſt, oder was dasſelbe iſt, er müſſe Genie dazu haben, ſo hat er damit etwas ſehr Gemeines und Altes geſagt; und was konnte er ſonſt damit ſagen wollen?

Sie verſtanden ſich nicht, die beiden Kämpfer, aber ſie hätten ſich dreißig Jahre ſpäter verſtanden; denn inzwiſchen war Goethe den Weg gezogen, den die deutſche Völkerwanderung ſeit den Tagen der Cimbern und Teutonen breit getreten hatte, über die Alpen. Er hatte das Ziel erreicht: Rom!

Er, der große Heide, war in die Hauptſtadt der Päpſte gewandert, um eine tiefe Herzensſehnſucht zu befriedigen, eine ſcheinbar unauslöſchliche in deutſcher Bruſt. Sie alle ſind nach Rom gezogen, die Fürſten und die Völker, die der alten Kirche Gläubigen und deren Gegner. Goethe zog dahin als Schüler Oeſers, des Malers, als Schüler Winckelmanns, des Kunſtgelehrten; nachdem es ihm die Gewalt der Antike, zuerſt in der Mannheimer Sammlung von Gipsabgüſſen, angetan hatte; nachdem ſeine Sehnſucht nach Form, nach ſinnlich-äſthetiſcher Kultur, nach einem über das Charakteriſtiſche geſtellten Gleichmaß unwiderſtehlich geworden war; nachdem ein Sturmlaufen auf das Echte und Rechte in den Dingen ihn gepackt hatte.

Und all das Sehnen ſollte Italien, ſollte Rom befriedigen. Auch hierin iſt Goethe der echte Sohn ſeines Volkes. Tauſende ſahen in ſeinem Wandel einen Sieg, Tauſende einen Niedergang. Er

Digitized by Google

hatte des Volkes Tugenden und Fehler, ſeine Neigungen und ſeine Schwächen. Denn ein großer Teil deutſcher Kunſtgeſchichte auch im 19. Jahrhundert hat ſich in Italien abgeſpielt. Die Verjünger deutſchen Schaffens zogen faſt alle dorthin: Carſtens, Cornelius, Overbeck; die Landſchafter, die Bildhauer; Feuerbach, Böcklin, Klinger und ſo viele, viele mehr.

Es iſt daher wohl gut den Boden zu unterſuchen, nach dem ſie alle ſtrebten, in den das deutſche Volk ſo unermeßlich reiche Saat ſtreute. Nicht darauf, welche Fülle von Frucht dort aufgeſpeichert iſt, ſondern darauf, inwiefern die Frucht dieſem Boden ſelbſt entſproß. Ich ſpreche hier nicht vom alten Rom, weder von jenem der Konſuln und Cäſaren, des Auguſtus und des Konſtantin, noch von jener früheſten chriſtlichen Staats- und Kirchenherrſchaft. Längſt haben uns die Archäologen darüber belehrt, daß jene Kunſt, die ein Winckelmann vor allem dort ſuchte, die Bildnerei, in Rom nur zu Gaſte war, daß die Römer wohl Bildſäulen aber keine Bildnerei beſaßen. Schon zur Zeit Goethes wußte man, daß Rom nur den Abglanz von Athen darſtelle; heute wiſſen wir, daß es auch in frühchriſtlicher Zeit nur den Abglanz des Oſtens wiedergibt.

Das aber iſt noch meines Wiſſens nicht recht hervorgehoben worden, daß in den langen Jahrhunderten ſeit dem Erwachen der Nationen, in denen der katholiſchen Kirche in allen chriſtlichen Ländern vom Kunſteifer der Völker, von dem Drange zu werktätig opfernder Verehrung, von dem Streben durch gute Werke die Seligkeit zu erwerben, ungezählte herrliche Dome gebaut wurden, Rom faſt allein dieſem Beiſpiel nicht folgte. Draußen im fernſten Städtchen eine romaniſche, eine gotiſche Kirche, ein mehr oder minder reiches Stift, ein Anſpannen der oft beſcheidenen Kräfte um das Größte der Kirche darzubieten, ſich ſelbſt und ſeine Mittel hinzugeben zur Ehre Gottes: Im gewaltigen, die Geiſter der Welt beherrſchenden Rom kaum ein paar Anſätze zu ähnlichem Tun. Rom hat keine romaniſche, kaum eine gotiſche Kirche von Bedeutung, ſeine Kunſttätigkeit ſteht tief unter der der meiſten Biſchofsſtädte in Italien, in Frankreich, England, Deutſchland. Wohl entſtand dies oder jenes, wohl änderte man hier oder dort: Aber wo im mittelalterlichen Rom iſt der Bau, der ſich mit den großen Stiftskirchen der deutſchen Kaiſer und Fürſten, der franzöſiſchen und engliſchen Herren, der Biſchöfe und Klöſter im Norden, wie im Süden meſſen könnte?

Digitized by Google

Auf Jahrhunderte, in welchen Rom eine der niederſten Rollen im Kunſtleben der Kirche einnahm, folgte die Renaiſſance, die mit einem Schlage Rom zu deſſen Mittelpunkt machte. Aber man ſchaue genau zu: Raſch entwickelte ſich in den italieniſchen Städten die Kunſt, ſobald ihr Gelegenheit zur Betätigung geboten war. Wie plötzlich tritt Florenz im 14., Venedig im 15., Bologna im 16., Neapel im 17. Jahrhundert hervor, eigene Schulen gründend. Aus dem friſch gepflügten Boden ſchießen die jungen Sprößlinge auf, ſtürmiſch ſich drängend, treibend zur Vollendung der Eigenart. Vom Vater auf den Sohn, vom Lehrer auf den Schüler überträgt ſich die Art. Der einmal von der Kunſt befruchtete Boden wird wohl gelegentlich matter, fauler im Tragen; aber er wahrt ſich ſeine bildende Fähigkeit durch Jahrhunderte; er bringt immer wieder Begabung hervor, bis die Zeit anbricht, einen neuen großen Frühling ergrünen zu laſſen.

In Rom aber iſt noch nie ein Künſtler geboren. Das bemerkte ſchon mit Staunen Winckelmann. In gebornen Römern, ſagt er, wo das Gefühl vor andern zeitiger und reifer werden könnte, bleibet dasſelbe in der Erziehung ſinnlos und bildet ſich nicht: Was wir täglich vor Augen haben, pflegt kein Verlangen zu erwecken.

Ausnahmen beſtätigen die Regel: So iſt Römer Giulio Romano, ſo Sacchi, ſo ſind es einige Barockarchitekten, die freilich meiſt aus lombardiſchen Familien ſtammen. Giulio Romano iſt der Totengräber der Kunſt Raffaels. Man muß ſeine Bilder in Mantua geſehen haben, um zu erkennen, was für eine Knote er ſeiner innerſten Natur nach war. Sacchi iſt ein braver ernſter Mann, ein Mann, der Schule, und ſo die andern Künſtler. Rom hat aber nicht einen Kopf geboren, in dem ein ſelbſtändiger künſtleriſcher Gedanke ſchlummerte. So viel Kunſt in Rom gemacht wurde, ſo iſt ſie doch nie römiſche Kunſt geworden!

Man hat ihr in der blinden Verehrung für die ewige Stadt daraus ein Verdienſt ableiten wollen. Rom zwinge jeden Künſtler für die Welt zu ſchaffen, weil es eine Weltſtadt ſei, Mittelpunkt eines geiſtigen Weltreiches. Wie die Kirche nicht römiſch, nicht italieniſch, ſondern allgemein ſei, ſo müſſe es auch die Kunſt ihrer Hauptſtadt ſein. Michelangelo hat wohl ſchwerlich ſo gedacht. Er war Florentiner und blieb es, als er auf das Geheiß des Papſtes zornſchnaubend die ſixtiniſche Kapelle malte. Raffael trug

Digitized by Google

ſeine urbinatiſche, in Florenz gereifte Weiſe nach Rom, als ein im weſentlichen Fertiges. Das, was Rom bot, iſt die Regel, das Geſetz der Kunſt; das, was es forderte, iſt der Inhalt. Ein Beiſpiel: Die Kirche gab Raffael den Auftrag, die Schule von Athen zu malen. Das iſt ein Vorwurf, den ein Maler von ſo hohem maleriſchen Sinn nie ſich ſelbſt gewählt hätte. Er ſollte ſich im Geiſt zahlreiche Menſchen bilden, die er nicht kannte, nie geſehen hatte; er ſollte ſie ſo darſtellen, daß ein anderer herausfinden könne, wer gemeint ſei. Das iſt dem Inhalte nach eine der ödeſten, troſtloſeſten Rätſelmalereien, die es geben kann, ſo großartig das eigentlich Künſtleriſche am Bilde trotzdem wurde. Die neueſte Kunſtgelehrſamkeit hat feſtgeſtellt, daß die beiden Hauptgeſtalten Plato und Ariſtoteles ſein ſollen; früher hielt man ſie, wer weiß ob nicht mit Recht, für Petrus und Paulus. Alſo ſelbſt an den beiden Hauptgeſtalten iſt Raffael in dem Streben für nur geſchichtlich, nicht bildlich bekannte Menſchen erkennbare Geſtalt zu ſchaffen, völlig geſcheitert. Der Beweis iſt geliefert, daß es ganz unmöglich iſt, aus den Geſichtszügen oder aus der Haltung der beiden Männer zu erkennen, ob ſie Chriſti oder Sokrates Lehre anhingen. Das iſt's, was die Kirche vom Maler forderte, das iſt's, was Rom im Tridentiner Konzil und ſpäter immer wieder aufs neue ausſprach: Der Gegenſtand macht die Kunſt; ſie iſt gut als Erklärer der Heilswahrheit; ſie ſoll die Lehre der Kirche anſchaulich machen; ſie ſoll Tatſachen erkennbar werden laſſen. An gerade dieſer Aufgabe ſcheiterte in Rom regelmäßig die Kunſt: denn hier fordert man von ihr das Finden feſtſtehender, kennzeichnender Formen: ſie ſoll den Menſchen kennzeichnende Bewegungen, Kleider, Geräte geben, ſie in beſtimmten, für ſie eigenartigen Lebenslagen ſchildern. Damit zwingt die Kirche die Kunſt in ein Netz von Geſetzen hinein, von Geſetzen, welche ſie faſt immer nach kurzer Zeit einſchnüren, ausdorren, vernichten. Es iſt kein Zufall, daß Rom nie Kunſt erzeugte, obgleich wohl keine Stadt der Welt ſeit der Zeit der Renaiſſance ſoviel Kunſt aufſog.

Dieſe ſphynxartige Kraft des Saugens hat Rom ſich durch alle Zeiten gewahrt. Wohl haben verſchiedene Künſtler in Rom Schule gemacht. Daß kein Römer unter dieſen iſt, verſteht ſich von ſelbſt, da es keine römiſchen Künſtler gibt. Aber wie viel vornehmer geſtaltet ſich die Malerei nach Raffaels Tode in Florenz, als in Rom, wie viel mehr Menſchentum, Selbſtkraft iſt in den

Baroccio, Vaſari, Giovanni da Bologna als im Cavaliere d'Arpino und ſeiner Schar kunſtfertiger Schüler. Der zweite Anlauf gegen Ende des 16. Jahrhunderts, die Caracci, Reni, Albani, dann weiter Ribera, Roſa — ſie kommen alle nach Rom als fertige Künſtler, ſchaffen hier, lehren hier. Aber keiner wird innerlich reicher; jeder gibt von den Seinen ab; mancher flieht wieder aus der Stadt der Dürre, der nervenverzehrenden Unruhe. Die großen Wandlungen im 17. Jahrhundert: Bernini, Borromini, Cortona, Giordano, Solimena, Ferrata: kein Römer unter ihnen. Man klammert ſich wohl in der blöden Verehrung Roms ans einzelne, man preiſt den „ſtolzen Römer Soria", einen Barockarchitekten. Er hieß Schur und war Tiroler, wie es Pozzo war, den man ſolange als typiſche Erſcheinung der Barockarchitektur der römiſchen Reform feierte. Es gibt keine erſchrecklichere geiſtige oder doch künſtleriſche Öde als unter dem römiſchen Volk: Es ſieht ringsum Paläſte bauen, Denkmale aufrichten, Bilder malen, Gewerbe aufblühen. Aber keine Hand regt ſich, mitzutun am großen Werke. Der alte Sinn der welterobernden, weltberaubenden Kaiſerſtadt blieb wach. Bei aller Bettelhaftigkeit eigener Leiſtung der Hochmut, die Arbeit zu verſchmähen, um von den in Verehrung gereichten Almoſen anderer zu leben.

Und ſie lieferten ohne Unterbrechen ihre beſten Kräfte, dieſe anderen. Seit Beginn des 16. Jahrhunderts warfen die Niederländer ihre nationale Art weg, zogen nach Rom um zu lernen, ſie die erſten, welche dem Gedanken huldigten, daß hohe Kunſt anderer beſſere Lehre biete, als die eigene Natur. Die Scorel, Lombard, Floris und wie ſie alle heißen, kamen als gefeierte Meiſter heim, ſicher im Zeichnen und Malen, voll Geſetz und Regel, voll guter Lehre und Selbſtgefühl; aber innerlich gebrochen, ohne Halt, ohne Kraft ſelbſt zu ſehen, ſelbſt ſich zu fördern, vergiftet von Rom und ſeiner unperſönlichen Art, von ſeinem verallgemeinernden, unkünſtleriſchen Zuge.

Andere folgten. Eine der ſonderbarſten Erſcheinungen in der Kunſt iſt die römiſche Landſchaftsmalerei. Ein Deutſcher, Elsheimer, brachte ſie zur Reife. Er ſah in Rom, was kein Römer dort gefunden hatte, den ſtillen Ernſt der Campagna, die braune Maſſigkeit des Baumwuchſes, den architektoniſchen Bau der Berglinien, die feierliche Schönheit der Ruinen. Der erſte in Italien, der Ruinen um ihrer ſelbſt willen liebte, wie Dürer ein Jahr-

Digitized by Google

hundert vor ihm in Deutſchland, wie die Niederländer. Der erſte, der ſie nicht um deſſen willen liebte, was der wiederſchaffende Geiſt ſich aus ihnen herausbaut. Der erſte in Italien, der die Natur auch außerhalb des Menſchen als vollkommen erkennen lernte und dem der Menſch ein Schmuck der Landſchaft, nicht die Landſchaft ein Hintergrund für den Menſchen war. Und wieder folgte ihm eine Schar von Nordländern, die, an ſeiner Art ſich erwärmend oder ähnliche Empfindung vom Norden mitbringend, die italieniſche Landſchaft mit aller Herzenswärme einſogen, um ſie als die vollendetſte zu feiern, Rom als die Stadt, in der Gottes Natur am reinſten, größten ſich offenbare. Die Bril und Berghem, die Claude und Pouſſin, die Caracci und Roſa, ſie alle ſind keine Römer, ſie kommen, bleiben oder gehen, tragen das Gefühl für die höhere, geſetzmäßigere, ſtilvollere, regelrichtigere Landſchaft mit heim in ihre Heimat, ihr Vaterland, ſei es in Perſon, ſei es in ihren Werken. Aber die Römer ſehen ſpöttiſch lächelnd dem Treiben zu und verſtehen kaum, warum die Fremden malen und kaufen, warum ſie es ſchaffen und bewundern. An der Dürrheit ihres Empfindens prallt die Begeiſterung ihrer Gäſte wirkungslos ab. Welch gewaltige, geiſtige Anſtrengung hat es Holland gekoſtet, ſich vom Einfluß der klaſſiſchen Landſchaft frei zu machen. Immer fiel es an dieſe zurück, ſelbſt nach den glorreichſten Äußerungen örtlichen Schönheitsgefühles. Auf Europa lag im 17., im 18. und wie wir ſehen werden, auch im 19. Jahrhundert der Alp eines von Rom vergifteten Naturempfindens. Die ſtärkſten Kräfte rangen mit dieſem übermäßigen Feind, viele erlagen ihm!

Was Rom einem Deutſchen damals Gutes bieten konnte, das hat es an Winckelmann getan. Die Fahrt nach der ewigen Stadt brachte ihn aus dem Kreiſe ſeines Lehrers, des Malers Oeſer, in jenen der echten Antike. Welch wunderbares Treiben in Dresden. Dieſe Sehnſucht nach dem Alten, dieſes Leben in den Alten, wie es aus Winckelmanns krauſer Erſtlingsſchaft, den Gedanken über die Nachahmung der antiken Kunſtwerke hervorleuchtet. Es iſt gut dieſe einmal wieder durchzugehen, in aller Herzenseinfalt, wie man ein Buch eben lieſt, das einem der Zufall in die Hände ſpielt, vergeſſend alle gelehrten Erklärungen. Das zunächſt die Modernen Verblüffende iſt die Kenntnis, die Beleſenheit in den alten Schriftſtellern. Hat man mehr Arbeiten dieſer Art eingeſehen, ſo merkt man, daß auch hier mit Waſſer gekocht wurde, daß die Hilfsmittel

vielſeitig waren: die Wiſſenſchaft hatte dem „Antiquarius“ vorgearbeitet, wie etwa dem Theologen beim Suchen paſſender Bibelſtellen. Aber bleiben wir bei der Bewunderung: Ihr ſteht ein wahres Erſchrecken entgegen über den geringen Umfang deſſen, was die Schriftſteller ſelbſt an Kunſt mit Aufmerkſamkeit geſehen hatten. Winckelmann folgt in allem Oeſers Anſchauung. Er ſieht ſich nicht die Bilder der Dresdener Galerie an, nicht die Deckenmalereien in den ſächſiſchen Schlöſſern, ſondern er redet auch modernen Bildern gegenüber viel lieber von Sachen, die er nicht kennt, über Rubens Galerie im Luxembourg-Palais, Grans Deckenmalereien in Wien, Le Moines und Lebruns geſchichtliche Bilder. Er war Bibliothekar an der Bünauſchen Bibliothek, deren Beſtand jetzt noch aus dem der Dresdener öffentlichen Bibliothek durch den Einband erkennbar iſt. Ich konnte ihm daher nachgehen, welche Bücher er las, welche aber nicht, obgleich er ſie wohl alle einmal in der Hand hatte. Die Beleſenheit endet dort, wo die Vorarbeit für den „Antiquarius“ endete. Was er an Meinungen der großen Bildner und Maler der Renaiſſance zuſammenträgt, iſt herzlich armſelig. Und doch ſteht es ihm über dem, was er wirklich an Kunſt ſehen konnte und was er als geſehen erwähnt. Niemals führt ihn dies zum Verweilen, zum Vertiefen. In ſeinem ganzen Denken tief im Barock befangen, voll von Streben nach Allegorie, nach ausgeklügelten Dingen, noch ohne jede Sinnlichkeit des Schauens, iſt bei ihm nicht das Geſehene, ſondern das Gehörte und Geleſene allein Kern und Grund des Denkens und Schreibens. Was Ariſtoteles oder Cicero, Plinius oder Pauſanias geſagt hat, das gibt der Auseinanderſetzung Inhalt und Beweis: Winckelmann ſpricht viel von Bernini und ſeiner Schule. Er wußte ſicher, daß in Dresden ein Werk dieſes Meiſters ſteht: Er ſieht es nicht an, ſondern redet nur darüber, was dieſer und jener über den Meiſter ſagte. Auch hier erweiſt ſich als das Bezeichnende der klaſſiſchen Kunſtkritik, daß ſie von der Gelehrſamkeit ausging; daß ſie las, nicht ſah. Der ganze Zug ihres Denkens führte ſie von dem fort, was ſie umgab: Das war nicht aus ihrer Zeit, denn ſie lebten in einem vergangenen Jahrtauſend. Aus dieſem heraus wollten ſie jenes belehren: Wenn die Schätze der Gelehrſamkeit der Kunſt zuflöſſen, ſo könnte die Zeit erſcheinen, daß der Maler eine Ode ebenſogut als eine Tragödie ſchildern könnte. Man leſe nach, was Winckelmann unter dieſem Wunſche den Künſtlern zu bilden empfahl; wie er ſie durch

Digitized by Google

Regeln und Beiſpiele belehren wollte; was er noch in Rom als den beſten Weg zur Betrachtung der Kunſtwerke anpries, jetzt ſeit er mit Eifer ſelbſt dieſer oblag.

Die ſpätere klaſſiziſtiſche Zeit hat ſich ihren Winckelmann zurechtgebaut, wie ſie ihn wünſchte. Ich glaube, daß man dem Mann gerechter würde, wenn man ihn nicht als Anfang einer neuen Zeit, ſondern als Ende einer alten betrachtet: als den Sohn des klaſſiziſtiſch gewordenen Barock, als den Jünger ſeines Lehrers Oeſer, des Oeſer, der auch Goethe die Anfänge der Kunſt oder doch die Anfangsgründe lehrte.

Oeſer war Preßburger, Schüler der Wiener Akademie. Unter den Wiener Künſtlern ſeiner Jugendzeit war der größte der Baumeiſter Johann Bernhard Fiſcher von Erlach; er war auch der erſten einer, die von der geſchichtlichen Seite her die Kunſt betrachteten: Sein „Entwurf einer hiſtoriſchen Architektur“, der um 1712 entſtand, iſt ein ſehr merkwürdiger Anfang, die Formen ihrer Entſtehungszeit nach zu begreifen, eine Vorarbeit für Winckelmanns Hauptbeſtreben. Fiſcher war in Rom als junger Mann in Beziehungen zu Carlo Maratta getreten, dem Künſtler, der berufen wurde, Raffaels vatikaniſche Fresken zu erneuern, einem der erſten Prediger der Umkehr! Durch Raffael zur Antike! Maratta iſt kein großer Geiſt, kein Weltbezwinger geweſen; aber er führte das Werk Pouſſins weiter, das bei den Italienern bisher keinen Anklang gefunden hatte und brachte es langſam dem Barock gegenüber zum Sieg.

Es iſt kein Zufall, daß in der Winckelmann-Zeit ſein Name einer der meiſtgenannten war. Oeſer mochte ihn an der Wiener Akademie oft genug gehört haben. Denn in ſeinen Wiener Lehrjahren 1730—1739 ſpielte ſich dort ein ſehr bezeichnender Kampf ab: Jener gegen die Barockkünſtler Bologneſer Schule, gegen die Galli-Bibiena und Pozzo. Alle Stilbegriffe ſind relativ: ſo auch der Klaſſizismus der Wiener Hauptmeiſter, der Fiſcher, Gran, Donner. Er iſt eine Abſage gegen das Weitergehen ins Land barocker Übertreibung, er iſt eine Umkehr nach der Richtung der Einfachheit. Dort her hatte Oeſer ſeine Anſchauungen. Das Allegoriſieren blieb zwar auf beiden Seiten das gleiche; in ihm lag der eigentliche Geiſt der Kunſt. Oeſer nahm auch dieſes mit auf den Weg. Und Winckelmann blieb ſeiner Lehre das ganze Leben hindurch treu, ſo ſehr er ſich im Schauen und Erkennen des Ein-

sachen vertiefte. Aber im Urteil hat er sich stets als Enkel des Barock erwiesen: Erschienen ihm doch alle Italiener der vor-rafaelischen Zeit gleichsam schwindsüchtig, erklärte er doch den heiligen Andreas im Gesù zu Rom für ein ausgezeichnetes Werk jenes äußeren Sinnes der Bildhauer, der fertig, zart und bildlich sein müsse, weil die ersten Eindrücke die stärksten sind. Gerade in diesem Ausspruch erweist er sich als echter Berninischüler trotz der wachsenden Abneigung gegen dessen Bildwerke. Nicht minder darin, daß er die Sixtinische Madonna als nicht von Raffaels bester Manier erklärte: wenn sie von dessen Zeichnung auch einen Begriff geben könne, so bleibe sie doch mangelhaft im Kolorit; war sie doch zu wenig von der sanften Tönung des Correggio. Barock ist Winckelmann, indem er an St. Peter auch die Schauseite als den Inbegriff der Schönheit in der Baukunst feiert und sich mit der jetzt so verhöhnten Verlängerung des Langhauses mit der Berufung auf eine vitruvianische Regel abfindet; endlich darin, daß er die Allegorie die Sprache der Künstler nannte, weil sie diesem ermöglicht, ohne Beifügung von Schrift seine Gedanken auszudrücken. Damit meinte er aber nicht das, was heute zumeist unter Allegorie verstanden wird, nämlich die Darstellung eines Begriffes durch eine menschliche Gestalt. Er war zwar der Meinung, daß die allgemeinen Begriffe der Tugenden oder Laster nicht gebildet werden können. Aber er ging doch daran, ein Wörterbuch der Allegorie herzustellen, in dem gelehrt wird, wie man alte Sinnbilder neu verwenden, aus den Sitten der Alten oder aus deren Geschichte neue erfinden könne. Damit glaubte er der Kunst eine größere Tiefe, eine neue Zukunft und einen wahren Inhalt zu geben. Das ist der Winckelmann, den man gut tut jenem mit Recht so oft geschilderten, feinsinnigen und vor den Antiken tatsächlich zur künstlerischen Empfindung gelangten, aus seinem Gelehrtentum herausgewachsenen Halbgott der modernen Archäologen gegenüberzustellen, will man die Zeit und in ihr den Mann verstehen.

Winckelmann wollte durch Gelehrsamkeit die Künstler in ihrem Schaffen stärken: selbst in seiner herrlichen Schilderung des Torso des Belvedere sucht er nach einer geschichtlichen Erklärung jeder Muskel, sucht er weiter in den alten Schriften nach der Tat, die jene Muskel leistete. Damit will er dem großen künstlerischen Empfinden die Unterlage an „Witz und Nachdenken" sichern, die ihm als Vorbedingung äußeren Schönheitssinnes nötig schien. Auch

Digitized by Google

hierin war er kein Neuerer, ſondern der Sohn ſeiner Zeit. Schon ſeit Jahrhunderten ſuchten die Gelehrten den Künſtlern die Stoffe zu beſtimmen und das Kunſtwerk nach dem ſtofflichen Inhalt zu bewerten. Auch die Kirche hatte dies ſeit Jahrhunderten getan, ſowohl die katholiſche als die von ihr hierin völlig abhängige proteſtantiſche.

Vielleicht ſind andere, Sachkundigere, Gelehrtere glücklicher als ich: Bisher habe ich noch nicht die Stelle bei einem katholiſchen Kirchenlehrer vergangener Jahrhunderte gefunden, wo die Forderung ausgeſprochen wird, die kirchliche Kunſt ſolle von den Gläubigen, ſolle von der Kirche ſelbſt gepflegt werden. Selbſt in den Tagen des Bilderſtreites handelte es ſich bei der Erörterung nur darum, inwieweit die Anbetung der Bilder geſtattet ſei. Das Bild iſt heilig, inſofern es an heilige Perſonen und Gegenſtände erinnert, zu dieſen hinleitet, an dieſe mahnt. Nicht das Bild an ſich wird verehrt, ſondern das, was es vergegenwärtigt. Ob es dies nun gut oder ſchlecht, künſtleriſch oder unkünſtleriſch tue, iſt und war der Kirche ihren Grundſätzen nach gleichgültig. Die Holzpuppe in buntem Modeflitter kann nach ihrer Anſchauung ebenſo erbaulich auf den Menſchen wirken als das größte Kunſtwerk. Sie kann unter Umſtänden Wunder tun, jenes vielleicht nicht. Ich weiß nicht, ob es ein wundertätiges Bild gibt, das zugleich als hervorragendes Kunſtwerk bekannt ſei: erinnerlich iſt mir keines. Denkt man die Gedanken weiter, ſo ſteht die Puppe mit Recht höher in der erbaulichen Wirkung. Denn das Bild iſt das Fenſter, durch das der innerlich erleuchtete Gläubige in die Welt wirklicher Seligkeiten ſchaut, in eine Welt vollkommenen Daſeins. Je weniger das Fenſter ſelbſt das Auge feſſelt, deſto reiner kann der innere Blick durch dieſes hindurch die Ewigkeiten ſehen. Die griechiſche Kirche hat ſo unrecht nicht, wenn ſie den Malern kurzweg Neuerungen, Willkür verbietet und allem Realismus zum Trotz feſthält an uralt heiligen Grundformen, die aus einem idealiſtiſchen Bilde ein meiſt bewußt häßliches Sinnbild geworden ſind. Denn die künſtleriſche Schönheit fordert für ſich Aufmerkſamkeit, ſie zieht mit dem Auge die Gedanken auf das ſchöne Menſchenwerk und lenkt ab von der reinen Vertiefung in den Gottgedanken. Es iſt mithin zum mindeſten kein Zufall, keine Barbarei, daß die Kirche in der Kunſt eine Gefahr ſah; daß ſie dieſe nur dort dulden wollte, wo ſie zur Erläuterung der Heilswahrheiten diene; und daß die ſtrengen

proteſtantiſchen Gemeinden, die Gemeinden des allgemeinen Prieſtertums, ſich die Kunſt ängſtlich vom Halſe hielten; das Kreuz aus zwei Hölzern dem Bilde des Gekreuzigten vorzogen, ſelbſt dort, wo die Kunſt das eigentliche geiſtige Ausdrucksmittel des Volkes war: Der große Ruysdael war Maler und doch auch Memnoniſt; darin liegt vielleicht die Wurzel ſeines traurigen Endens in Armut und Not. So umſtürzend Jean Jacques Rouſſeau in der Ablehnung der Zeitbildung und mit ihr auch der Kunſt erſcheint, ſo ſehr bleibt doch auch er im Gedankenkreis der Kirche: Es iſt viel Weltentſagung in dem ganzen Denken des zum katholiſchen Geiſtlichen Erzogenen. Die Reize, die Freuden, der Genuß an der Kunſt erſcheinen ihm das Bedenkliche, Verlockende und daher auf Abwege Führende. Die Tugend erhält durch ſie einen Beiſatz von Schwäche, das Laſter einen ſolchen von Liebenswürdigkeit. Er verurteilt zwar nur die Kunſtübung ſeiner Zeit, aber in ſeinen geſellſchaftlichen Plänen iſt kein Raum für eine neue Kunſt.

So war alſo ein in künſtleriſchem Denken der Zeit feſtſtehender Punkt der: Der Inhalt beſtimmt den letzten Wert des Schaffens. Die überaus hohe Schätzung des Kunſtbeſchützers und Kenners in dieſer Zeit, deſſen, der dem Künſtler den Auftrag und damit zugleich den Inhalt angab, hängt eng hiermit zuſammen. Die Kirchenmalerei des ganzen 16. und 17. Jahrhunderts war ſachlich beſtellt und litt unter der von außen aufgezwungenen Stoffangabe. Nicht aus Eigenem allein wählten die Maler die grauſigen Märtyrergeſchichten: Der Beſteller forderte ſie als Darſtellungen der Wahrheiten, die in der Predigt benutzt wurden, um die hart gewordenen Seelen durch Grauſen zu erſchüttern. Man ſchrieb Lehrbücher des Darſtellenswerten nieder und warnte die Künſtler vor Abſprüngen von dieſen. Die ſpaniſche Inquiſition ernannte Künſtler zu Wächtern über die inhaltliche Wahrheit. Es iſt eine der Ungerechtigkeiten unſerer Zeit, daß man dieſe Verſuche, die Heiligengeſchichte kunſtinhaltlich feſtzulegen, als eine Lächerlichkeit brandmarkt und über das 1788 von der Berliner Akademie herausgegebene Wörterbuch der Allegorie, oder über jenes Winckelmanns den Mantel archäologiſcher Liebe breitet. Es iſt dies Werk ein ebenſo großes Stück des Gefeierten wie ſein dem modernen verwandteres Kunſtverſtändnis. Es iſt dies faſt mehr ſein Teil, während an jenem Oeſer ein weſentliches Anrecht hat. Und es iſt nicht geiſtreicher, in antiken Werken nach einem Vorwurf zu

Digitized by Google

ſuchen, wie die „Richtigkeit“ oder „das unbelohnte Verdienſt“ darzuſtellen ſei, als feſtzuſtellen, welche Beziehungen die einzelnen Heiligen zueinander haben. Beide Verſuche, durch Gelehrſamkeit der Kunſt auf die Beine zu helfen, ſind gleicher Auffaſſung, gleichem Gedankeninhalt entſprungen, für die Kunſt gleichwertig. Man tut unrecht über den Spanier Pacheco zu höhnen, weil er für die kirchliche Kunſt das ſuchte, was Winckelmann für die antikiſierende erſtrebte: Einordnung in Wiſſenſchaft!

Die Gelehrſamkeit war erſtarkt, ſie war zu einem gefährlichen Nachbar für die Kunſt geworden. Die Italiener hatten von den Zeiten Albertis an Gelehrſamkeit gefordert, jenes Alberti, der meines Ermeſſens weit über Gebühr gefeiert, einer der erſten war, der der Kunſt durch das Wiſſen Zwang antun wollte. Äußere Umſtände begünſtigten dieſes Beſtreben. Wurde doch an vielen Orten die Kunſt für Handwerk, die Wiſſenſchaft für „freie Kunſt“ gehalten. Die Künſtler wollten beweiſen, daß auch ſie ſtudieren, denken müſſen. Sie glaubten es am beſten zu tun, indem ſie ſich als halbe Gelehrte gaben. In Spanien leitete dieſer Kampf den großen Kunſtaufſchwung ein, dort wurde die Wiſſenſchaftlichkeit der Kunſt kurz vor der Blütezeit des ſo rein künſtleriſchen Velazquez mit den ſtärkſten Worten betont. Die Franzoſen hatten den Gedanken fortgebildet. Der Künſtler ſoll wahr ſein, nur das Wahre iſt ſchön, das war ein unumſtößig feſtſtehender Satz. Aber die Wahrheit ſoll keine äußerliche, ſondern muß eine dem Gedanken des Bildes gemäße ſein. Ein wahres Bild wird dadurch in dem Auge des „Kunſtrichters“ ſehr leicht ein ſolches, das eine wahre Tatſache darſtellt. Die franzöſiſchen Kritiker, wie Felibien, ſehen ſich daher die Bilder immer erſt vom Standpunkt des Gelehrten an, ob nicht Fehler in der Kleidung der handelnden Perſonen, im Tatſächlichen ſich finden. Erſt der wohlunterrichtete Künſtler iſt befähigt, Anſpruch auf ſchönheitliche Würdigung auch der Nebendinge, und das ſind das „Kolorit“, die „Kompoſition“ und dergleichen, zu erheben. Der bigotte Hof Ludwigs XIV. ſtimmte durchaus mit der Kirche über die wahren Werte in der Kunſt überein.

Die klaſſiſche Kunſtbetrachtung blieb alſo nur im Fahrwaſſer des Barock und Rokoko, wenn ſie im Inhalte das entſcheidende bei Bewertung des Kunſtwerkes erblickte. Sie änderte nur das Gebiet dieſes Inhalts, indem ſie in der Antike neue Erkenntnis

Digitized by Google

fand. Der Maler Laireſſe ſtellte den Ovid, der Gelehrte Graf Caylus den Homer neben die Bibel und neben die Legende; ſie verlangten vom Maler, er ſolle dort ſeine Stoffe ſuchen. Sie maßen den Bildwert an der Richtigkeit der Wiedergabe des Dichters und an der Überwindung der dieſer entgegenſtehenden Schwierigkeiten. Auch Leſſing meinte noch, ein Maler, der nach der Beſchreibung des engliſchen Dichters Thomſon eine ſchöne Landſchaft darſtelle, habe mehr getan, als wer ſie gerade von der Natur kopiere; denn dieſer ſieht ſein Urbild, nämlich die zu ſchildernde Gegend, vor ſich, jener muß ſeine Einbildungskraft ſo anſtrengen, bis er es vor ſich zu ſehen glaubt. Alſo liegt in der Anſtrengung die Tat! Das ſagt Leſſing, obgleich er erkannt hat, daß die Forderung an den Beſchauer unberechtigt ſei; daß dieſer die Bücher kenne, die der Künſtler benutzte. Man ſolle dem Beſchauer ſein Vergnügen durch Gelehrſamkeit nicht ſaurer machen.

Die Niederländiſche Kunſt war vorwiegend oder gar rein künſtleriſch geweſen. Der Gegenſtand, der Inhalt war wenig, die Darſtellungsform, die Schärfe der Erkenntnis und der Darſtellung des Eigenartigen alles. Das ging, ſolange die „Bildung“ in den Niederlanden gering war. Das heißt, ſolange es ein Volk in den Niederlanden gab, eine in Glauben und Denken, Reden und Bilden, Sitten und Gewohnheiten einheitliche, nahe aneinander gerückte Menge von einem dem mittleren Leben nicht zu entlegenem Zuſtand jedes einzelnen Mitgliedes. Es beſtand dieſe rein künſtleriſche Kunſt nicht oder doch nicht gleich gut im benachbarten katholiſchen und vornehmen Antwerpen als im proteſtantiſchen und bürgerlichen Leyden oder Haarlem. Denn hier fehlten Hof und Kirche, fehlte die Umformung der Geiſter von außen her, das eben, was man „Bildung“ des Volkes nennt. Die Ausbildung, Umbildung, Fremdbildung führte in Antwerpen eine Trennung der Stände herbei. In Holland vollzog ſie ſich ſpäter durch die Macht des Geldes, des Handels, des Gewerbes und andererſeits der klaſſiſchen Gelehrſamkeit. Auch hier kam's zur Trennung zwiſchen oben und unten. Frans Hals hatten noch alle verſtanden, Rembrandts Volkstümlichkeit verlernte man in deſſen ſpäteren Jahren. Die Gebildeten wollten nicht nur ein gutes Bild haben, ſondern ein ſolches, das einesteils ihrem ängſtlich gewahrten beſſeren Weſen, anderenteils dem Ziel ihrer mit ſo viel Fleiß betriebenen Studien entſprach. Die vornehmen Sitten-

Digitized by Google

maler Dow, Mieris kamen auf und mit ihnen die Darsteller edlerer Gegenstände. Man hatte es genug, wie Gerard de Laireſſe ſagt, Bettler, Bordelle, Kneipen, Tabaksraucher, Spielleute und beſchmutzte Kinder auf den Kackſtuhl gemalt zu ſehen; der durch Bildung geläuterte Geſchmack bäumte ſich auf gegen die Kunſt der Brouwer und Jan Steen.

Was der flämiſche Maler Laireſſe in ſeinem berühmten Lehrbuch forderte, wurde für die Folgezeit zur äſthetiſchen Gewißheit. Das 19. Jahrhundert ſtand unter dem Einfluſſe dieſer Lehre, wie ſie auch Leſſing aus dem Alten als eine unumſtößige Wahrheit erklärt hatte. Dieſe kam nicht aus vertiefter Kenntnis der alten Werke, ſondern aus Beleſenheit in den alten Schriftſtellern. Auch im klaſſiſchen Athen habe es in der Kunſt üppige Prahlerei mit leidiger Geſchicklichkeit gegeben, die darauf ausging, ſelbſt ein Scheuſal ähnlich nachzubilden, um damit die Kunſt des Bildners zu beweiſen. Jener Pauſan, dem Ariſtoteles nachſage, er bilde ſeine Geſtalten unter der Wirklichkeit, deſſen Werke er der Jugend verſchließen möchte; jener Pyreicus, der den Zunamen eines Kotmalers erhielt, obgleich wollüſtige Reiche ſeine Werke mit Gold aufwogen, ſind nach dem Vorgang von Leſſings Laokoon unzählige Male hervorgeholt worden, ein ergötzlicher Beweis dafür, wie weit das Hören von ein Mannes Red' zu falſchem Urteil führt. Ein Beweis ferner gegen den Irrtum der Zeit, die glaubte, die Schönheit ſei das höchſte Geſetz der bildenden Kunſt bei den Alten geweſen, dem ſich alles hätte unterordnen müſſen; dieſe habe nie durch Leidenſchaft, durch die ihr entſprießende Verzerrung die Schönheit durchbrochen. Die Malerei als nachahmende Fertigkeit könne die Häßlichkeit zwar ausdrücken, meinte man zu Leſſings Tagen, als ſchöne Kunſt wolle ſie aber dieſe nicht ausdrücken. Ihr gehören wohl alle ſichtbaren Gegenſtände zu, aber ſie verſchließe ſich vor jenen, die unangenehme Empfindungen erwecken.

Das iſt das volle Verneinen der charakteriſtiſchen Kunſt, dem ſich in Rom auch Goethe angeſchloſſen hatte. Ihm war klar geworden, daß er ſich geirrt hatte, wenn er als junger Menſch das Zuſammenſtimmen der Formen auch bei der Kunſt des Wilden für Schönheit genommen habe. Er tat Buße in Sack und Aſche vor der Antike, er holte ſich in Rom die klaſſiſche Abſolution und kam mit dem neuen Jahrhundert nach Deutſchland zurück, um es mit dem Eifer des Jungbekehrten für die in ihm zur Klarheit

Digitized by Google

gewordene Lehre von der bedeutungsvollen und schönen Form als Ziel aller Kunst zu gewinnen. Er glaubte Neues zu bringen aus dem Verkehr mit den römischen und neapolitanischen Künstlern, mit Tischbein, Kniep, Trippel, Hackert. Er brachte die Rokokostimmung mit, die in der Luft lag, die Sehnsucht nach Ruhe, nach Einfachheit, nach Stille, nach Schönheit, nachdem so lange im Barock die rücksichtslose Kraft geherrscht hatte.

Auch was Mengs in seinen damals so laut gefeierten „Gedanken über die Schönheit" vorbrachte, ist im Grunde das Evangelium, das schon die Carraccie im 17. Jahrhundert verkündet hatten: Man solle in der Natur die Schönheit suchen, wie es die Alten taten. Es wird uns leichter gelingen zum Ziele zu kommen als ihnen, da sie uns den rechten Weg, wie es zu tun sei, bereits gewiesen haben. Wir handeln als Toren, wollten wir uns nicht der von ihnen gebotenen Handreichung bedienen; wir handeln vermessen, wenn wir uns über die Größten zu erheben suchen und eigenwillig andere Wege gehen. Wohl aber haben auch die größten Meister Mängel. Diese zu vermeiden, bietet uns die Kenntnis von vielerlei Kunst Gelegenheit. Wir sollen die Lücke in der Meisterschaft eines Künstlers durch die Meisterschaft eines anderen ergänzen lernen, um so zur Vollendung zu gelangen.

So etwa lehrten die großen Praktiker des 18. Jahrhunderts, Mengs, Reynolds u. a. So hatte das 16. Jahrhundert gelehrt, Vasari, Lomazzo. Vasaris Ansicht war, daß ein Meister sein Können mehre durch Nachahmung des anderen; Dürer, ja selbst Tizian sei nur deshalb nicht zu dem gelangt, was Vasari für die höchste Kunst hielt, weil ihnen die Kenntnis von Rom, von Raffael, von Michelangelo fehlte. Das ist unzählige Male mit Hinblick auf andere wiederholt. Reynolds glaubt, wenn Jan Steen der Unterweisung Michelangelos sich hätte erfreuen können, wenn er durch diese erkennen gelernt hätte, was in der Natur groß und erhaben sei, wenn er in Rom statt in Leyden geboren wäre, dann würde auch der niederländische Sittenmaler sich eine erhabenere Art angewöhnt haben. Ähnlich urteilte man über Rembrandt. Im Grunde waren diese Maler in ihrem Streben der ganzen Zeit rätselhaft, namentlich durch die Anziehungskraft, die sie trotz der ästhetischen Verurteilung ausübten. Reynolds erkannte eines in ihnen als den Schlüssel ihrer Schönheit an, nämlich die Einheit der Farbe und zumeist auch des Lichtes. Er sah sehr

Digitized by Google

wohl ein, daß die Miſchung der Kunſtart verſchiedener Meiſter ſeine Bedenken habe. Er verſtand das Ich des Künſtlers im Kunſtwerk zu finden. So in Michelangelo, deſſen überquellender Geſtaltungsreichtum ganz eigenem Geiſte entſprungen ſei und bei dem auch dieſer die Geſtalten völlig erfülle. Für den, der die Vollendung im Erhabenen ſuche, biete er dies in einem Maße, die alle Schwächen gut mache. Für den Schönheit Suchenden ſtehe er aber dem Raffael nach, da dieſer die beſten künſtleriſchen Eigenſchaften in denkbar höchſtem Maße vereine. Als Gegenſatz führt Reynolds Salvator Roſa und Maratta auf: jener ſei, obgleich nicht völlig ſicher in Maß und Genauigkeit, ohne Liebreiz, Anmut, Schlichtheit und edle Würde, doch durch die Übereinſtimmung in Stoff und Behandlung zu bewundern; während es Maratta, trotz ſeiner ſorgſamen Pflege der Kunſtregel an der Kraft der Perſönlichkeit fehlen laſſe, um Roſa gleichgeſtellt zu werden. Rubens und Pouſſin, obgleich der Niederländer übermütig, nachläſſig, herzlos male, der Franzoſe aber einfach, ſorgfältig, ſtreng und rein, ſeien beide gleichwertig darin, daß man fürchten müßte, ihre Werke zu zerſtören, wollte man Vorteile von einem auf den anderen übertragen.

Die Anſicht, daß der Künſtler mehr das Ergebnis ſeiner Heimat und ſeiner Schulung als das ſeiner Eigenart ſei, iſt leicht begreiflich und hat darum auch kräftig gewirkt. Sie wies wieder unmittelbar Künſtler und Kunſtfreunde auf Italien. Italien war, ſeit Griechenland Raub der Barbaren geworden, das Land der Kunſt ſchlechtweg, ohne Wettbewerb. Raffael, Tizian, Correggio waren dort geboren, die Antike war dort am beſten zu ſtudieren, man glaubte noch, daß viele ihrer edelſten Werke dort entſtanden ſeien. Überall umlauerten den jungen Künſtler Gefahren: nur Italien, und, ſeit die letzte Vollendung der Kunſt in der griechiſchen Plaſtik gefunden war, eigentlich nur Rom, galt als der Platz, auf dem ein Begabter den großen Stil finden könne.

Die Künſtler ſelbſt widerſtanden der Wucht gelehrter Schlußfolgerung nicht. Sie erwarteten das Heil ihres Schaffens vom Eindringen in die Alten, von der Lehre, von der Erhebung der Maſſe zu reinerer Bildung, ſie begannen ſich an der Schöpfung einer wiſſenſchaftlichen Äſthetik zu beteiligen.

Mengs wollte die Vollkommenheit als ein Überſinnliches ſichtbar gemacht wiſſen durch ein Sinnliches, nämlich durch die Schön-

heit. Dieſe iſt ihm der Begriff der undarſtellbaren Vollkommenheit. Gott allein hat die Vollkommenheit zur Eigenſchaft, die Schönheit iſt alſo, als die wahrnehmbare Darſtellung eines Göttlichen, ſelbſt von göttlichem Weſen. Sie beruht auf Übereinſtimmung der Form und Farbe der Geſtalten mit ihrer Urſache und mit ſich ſelbſt. Die vollendete Urgeſtalt iſt alſo die Kugel (das Runde) als Erweiterung ihres eigenen Mittelpunktes; die vollendeten Farben ſind Blau, Rot und Gelb, die, an ſich ſchön, durch Miſchung verdorben würden. So kämen wir zu einem kleinen Kreis von ſchönheitlichen Formen, wenn wir die Vollkommenheit nicht nach dem Begriff beurteilen wollten, den wir vom Gegenſtande haben. Die Vollkommenheit findet ſich in der Natur nicht, wenigſtens nie rein, ſelbſt nicht im Menſchen, als dem vollkommenſten Geſchöpf. Faſt jeder Menſch beſitze einige ſchöne Teile, die mit der Nützlichkeit und Urſache ihres Seins vollkommen übereinſtimmen, aber die Zufälle des Lebens ſtören die Einheit. Aufgabe der Kunſt iſt, dieſe ſchönen Teile zu ſuchen und zu einem Ganzen zu vereinen. Die Kunſt iſt ſchwach gegenüber der Natur in Nachahmung von Licht und Finſternis, ſie iſt der Natur überlegen durch die Schönheit. Im Schauplatze der Natur kann ſie die Schönheit von vielerlei Menſchen ſammeln, während die Natur die Menſchen nur aus einer Mutter gebäre. Alle Vollkommenheiten können auf eine Geſtalt vereint werden: Einförmigkeit im Umriſſe, Größe in der Geſtalt, Freiheit in der Stellung, Schönheit in den Gliedern, Macht in der Bruſt, Leichtigkeit in den Beinen, Stärke in den Schultern und Armen, Aufrichtigkeit in der Stirne und den Augenbrauen, Vernunft zwiſchen den Augen, Geſundheit in den Backen, Lieblichkeit im Munde. Wie in keiner Blume der Honig iſt, den die Biene doch aus allen zuſammenträgt, ſo ſolle der Künſtler aus der Natur durch eine angemeſſene Ordnung eine größere Süßigkeit zuwegebringen, indem er das Unnütze und Unbedeutende auslaſſe. So haben die Alten gehandelt. Man ſolle nicht glauben, daß durch ſie die höchſte Staffel ſchon beſetzt ſei. Niemand von den Neueren iſt auf dem Wege der Vollkommenheit der alten Griechen gegangen, ſondern man habe ſich mit dem Wahren und Gefälligen begnügt. Mengs ruft nun aber die Künſtler auf, dieſe Vorzüge mit der Schönheit zu vereinigen, ſich nicht dadurch abſchrecken zu laſſen, daß andere groß waren; ſondern ſich an ihrer Größe zu erhitzen, mit ihnen

Digitized by

zu ſtreiten; denn es bleibe dann immer noch Ehre, von ihnen überwunden zu ſein.

Es iſt ein Zeichen der Zeit, daß ſie mit Winckelmann im Laokoon ſtille Größe und edle Einfalt ſah; daß ſie die Kunſt des Bildners darin ſuchte, daß er Schmerz nicht im Aufſchrei, ſondern durch die Größe der Seele des Leidenden gemildert dargeſtellt habe: während wir im Laokoon doch nur leidenſchaftliche Bewegung und gewaltiges Ringen gegen den Schmerz ſehen. Jene Zeit ſtand aber noch im Kampfe gegen eine Bildnerei, die nicht zu kleinem Teil am ſelben Laokoon und ähnlichen ſpätgriechiſchen Gruppen ſich gebildet hatte: Giovanni da Bologna und die ihm Folgenden haben ihn mit Eifer ſtudiert, im kleinen nachgebildet und im großen Ähnliches zu ſchaffen geſucht. Die Antike hatte ſie gelehrt, Menſchen übereinander zu einer Pyramide aufzubauen, die Glieder als plaſtiſche Linien zu verwenden, durch die die Maſſen verbunden werden, der Umriß geſchloſſen wird. Michelangelo und Bandinelli hatten zuerſt auf dieſe Schaffensart hingewieſen. Daß der Laokoon dem Winckelmann als ſchätzbarſtes Denkmal höchſter Blüte der Bildnerei erſchien, während er uns als ein Werk des „antiken Barock“ gilt, dankt er dem Umſtande, daß Winckelmanns Urteil mit dem Bildwerke den barocken Kern teilt. Leſſing hat das Werk ſelbſt nie geſehen. Er beſprach es in der Gewißheit, daß es eine vollendete Schöpfung darſtelle, im Glauben, einer Nachprüfung dieſer Arbeit überhoben zu ſein.

Und wenn die zweite Stufe des Barock, die Maratta-Schule, gelehrt hatte, die Einfachheit als Kunſtforderung aufzuſtellen, ſo war man, mehr beherrſcht vom Werke wie vom prüfenden Blick, zur Überzeugung gekommen, das ſchönſte Werk der Alten müßte ſelbſtverſtändlich auch dieſe Eigenſchaft beſitzen. Daß dem nicht ſo ſei, daß dem Laokoon die gefeierte ſtille Größe und Einfalt durchaus fehle, daß er das Werk eines fauſtſicheren Römers ſei, überſah man im Eifer der Beweisführung.

Die Größe, das Erhabene zu ſuchen, hatte man ſich ſchon lange bemüht. Schon das 17. Jahrhundert hatte gefunden, daß es im Einfachen ſeine Wurzel habe. Der große Kritiker Boileau ſchöpfte dieſe Anſchauung aus einer Abhandlung des alten Longinus. Seither, alſo ſeit etwa 1674 iſt der Gedanke einer der fruchtbarſten im künſtleriſchen Entwickelungsgange geworden, — ich weiß nicht, ob ich richtig ſchreibe: einer der

fruchtbarſten, oder ob ich beſſer täte, ihn einen der furchtbarſten zu nennen.

Er iſt der wahre Vater des klaſſiſchen Geiſtes, jenes Geiſtes, unter dem erſt Rom, dann bewußter Paris die Kunſt der Welt beſiegten und ſie ſich durch lange Zeit untertänig machten. Er berief ſich auf die Alten, namentlich auf die alten Römer: Das geiſtig kühle und in ſeiner Größe nüchterne Weſen des kaiſerlichen Rom fand an der Seine ſeine Auferſtehung, die Unterwerfung der Völker unter die Einheit, geiſtig durch den Klaſſizismus vorbereitet, ſollte bald auch ſtaatlich verwirklicht werden. Das Erhabene iſt einfach: Ein Staat, ein Kaiſer, Ende der Vielartigkeit der Völker, Gebräuche, Geſetze — ein Volk!

Als Goethe gegen den Patriotismus in der Kunſt ſchrieb, kämpfte er für das allgemein Menſchliche. Es iſt das Große, nach ſeiner Art über Erwarten Starke, Überraſchende, zur Bewunderung Zwingende. So etwa hatte es auch der Berliner Äſthetiker Johann George Sulzer bezeichnet: Das Große in der Dichtung wie in der Kunſt iſt das, bei dem der Inhalt die Form völlig überragt. Wenn die Bibel ſagt: Gott ſprach: Es werde Licht! und es ward Licht, — ſo iſt in der nicht auszudrückenden Größe deſſen, was die wenigen Worte geben, deren überwältigende Erhabenheit begründet. Die Einfachheit der Worte gibt ihnen den erhabenen künſtleriſchen Wert.

So war denn die Forderung nach Einfachheit, nach der noble simplicité der Franzoſen alt, allen Denkern in künſtleriſchen Dingen ſchon längſt gemeinſam. Bernini, als Architekt, trug ſie nach Paris, bekämpfte unter ihrer Fahne den Patriotismus der franzöſiſchen Baumeiſter, lenkte damit Perrault auf das Schaffen einer ſo erhabenen Schönheit, wie ſie in der Säulenhalle des Louvre verkörpert iſt. Man kann nicht ſtärker auf Einfachheit, auf Größe, auf Klaſſizität bedacht ſein, als es die Architekten Ludwigs XIV. waren, namentlich Blondel; es iſt kaum ein zweites Werk von ſolcher vornehmen Einfachheit geſchaffen worden, wie deſſen meiſterhafte Porte St. Martin in Paris. Wohl hatte eine barocke Zwiſchenſtrömung das Niedliche, Zierliche, im kleinen Anmutende dort wieder an die Oberfläche, ja zeitweilig im Kunſtgewerbe zum Siege gebracht. Aber der klaſſiſche Geiſt war immer wieder ſiegreich durchgedrungen. Laut heiſchte er in der Kunſt ſein Recht. Die Forderung nach Natur und nach Einfachheit hatten ihn zu wunder-

Digitized by

lichen Syſtemen, wie jenem des Jeſuiten Laugier, zu einer Überwindung der Antike durch die Antike, zu einer Reinigung dieſer nach den aus ihr ſelbſt gezogenen Geſetzen geführt. Schon hatte die Revolution ihr Werk begonnen. Der Meſſidorſtil, der Stil der geraden Linie, hatte jede Krümmung im Bau als geſetzwidrig verdächtigt und eine Guillotine des Geſchmackes aufgerichtet, jeder ariſtokratiſchen Auflehnung gegen die ſelbſtherrliche Einfachheit zur Warnung. Der deutſche Äſthetiker Lazarus Bendavid, erkannte den Unterſchied zwiſchen Bildnerei und Baukunſt in der Umgrenzung ihrer im Raum gebildeten Werke mit der geometriſchen oder mit der willkürlich gekrümmten Linie.

Gerade in der Baukunſt iſt der Wandel des Geſchmackes am auffälligſten. Zwei Hauptſtrömungen ſind ſeit den Anfängen der Renaiſſance und der Bekanntſchaft mit Vitruv im Kampf, die alte barocke Neigung nach Eigenartigem und das klaſſiziſtiſche Gewiſſen, das auf Regelrichtiges drängte. Langſam, erſt nach verſchiedenen ſiegreichen Vorſtößen der Eigenwilligkeit, ſiegte die Regel. Seit unter Ludwig XV. das Rokoko als mit dem „großen“ Geſchmack unvereinbar befunden worden war, unter der Pompadour Schutz man die edle Einfachheit zu pflegen begann, drängte alles zum Siege der Regel. England hatte die Führung übernommen. Dort war der klaſſiſche Geiſt mit Leidenſchaft aufgenommen, von den Vornehmen mit ſtürmiſcher Begeiſterung gepflegt worden. Er begegnete ſich mit dem Sinn für das bürgerlich Einfache. Es iſt kein Zufall, daß die Engländer, vorher ſchon die eifrigſten Pfleger der klaſſiſchen Lehre Palladios, nun die eigentlichen Entdecker der Altertümer von Athen wurden. Wood, Adam, Stuart und Revett gaben ihre berühmten Werke über die Antike heraus, die Europa lehrten, wie die Tempel der Blütezeit helleniſcher Kunſt eigentlich beſchaffen waren: die Beweiskraft der Wirklichkeit gegenüber den aus Vitruv erklügelten Syſtemen der Alten war unwiderſtehlich: die Baukünſtler begriffen raſch, daß ſie ihre Kunſt auf neue Grundlagen ſtellen müſſen, wollten ſie wirklich klaſſiſch werden. Die Strenge blieb die gleiche, nur das Ziel der Strenge, das Geſetz, nach dem man urteilte, hatte ſich geändert: den palladianiſchen Geſchmack löſte der helleniſche ab.

Schon längſt wies man dem Geſchmack eine ſtarke Rolle zu. Für Mengs iſt er zwar ein untergeordnetes Werkzeug in der Beurteilung der Kunſtwerke, da er oft Fehler nicht erkenne und

Digitized by Google

oft für vollkommen nehme, was tatsächlich nicht so sei. Er ist ihm abhängig von der gebotenen Kost; er kann durch stark anreizende Gaben verdorben, durch schöne und einförmige zu zarter Fühlung gewöhnt werden. Es gibt daher vielerlei Geschmack: Einen großen, der das Kleine vernachlässigt; und einen kleinen, bei dem das Große schwindet; einen schönen, der die guten Eigenschaften einer Sache zeigt; und einen schlechten, der die bösen hervorkehrt.

Der gute Geschmack ist daher abhängig von der Fähigkeit, die guten Eigenschaften einer Sache zu erfassen, bei der Wahl die Dinge von Würde zu ergründen, das Würdigste in der Natur zu erkennen. Die Griechen erkannten, daß dies der Mensch sei; daß er selbst würdiger sei als seine Kleider; daß jener im ganzen Geschlechte der würdigste sei, in dem sich gewisse Verhältnisse vorfinden. Und so lernten sie den nackten Leib und dessen Fehler erkennen und bildeten ihre Götter in Vermeidung dieser vollkommen, d. h. nach richtigen Verhältnissen, nackt und menschlich. Freilich gelang ihnen dies nur solange, als die Kunst unter der Führung hoher Geister blieb; solange sie dem Urteil der Philosophie folgte. Seit sie den Reichen diente, fiel sie auf Kleinigkeiten, närrische Mischgestalten, unmögliche, lügenhafte Sachen, absonderliche Arbeit. Erst Raffael, Tizian und Correggio brachten die Wiederkehr guter Kunst: Die vor diesen schaffenden Maler haben ohne rechte Wahl die Natur als Ganzes nachzuahmen gestrebt und daher nur Unvollkommenes, eine Wirrnis ohne Geschmack erreicht. Raffael brachte die Bedeutung in Anordnung und Zeichnung, Correggio die Annehmlichkeit der in Licht und Schatten stehenden Form, Tizian den Schein der Wahrheit in der Farbe. Weil aber die Bedeutung für Mengs ohne Streit der einzig nützliche Teil der Malerei war, so ist ihm auch Raffael ohne Streit der größte Maler. Tizian aber ist ihm dagegen der letzte der drei, da die Wahrheit in seinem Schaffen mehr eine Schuldigkeit als Zierde sei.

Dem neuen Künstler stehen nun zwei Wege frei, die zum guten Geschmack führen: das Vollendete selbst in der Natur zu suchen, oder es von den alten Meistern zu entnehmen. Das erstere sei das Schwerere; aber auch die alten Meister müssen durch Nachdenken beurteilt werden, wolle man nicht an der Schale kauen, wolle man die Ursache der Schönheit ihrer Werke wirklich begreifen und erfolgreich für sich verwerten. Der Schüler aber sei jedenfalls nicht imstande, vor der Natur mit Erfolg und Geschmack zu wählen.

Er würde, unvorbereitet vor die härteste Speise, vor die Natur gesetzt, irrig, dumm, oder hochmütig. Man solle ihm die reinste Milch der Kunst vorsetzen, ihn verhindern, Schlechtes zu sehen, ihn über die großen Meisterwerke mit Urteil zu denken lehren, ihn die Ursachen finden lassen, durch die auf uns die Werke als vollkommen, als den guten Geschmack befriedigend, wirken.

Mengs selbst unternimmt es, über die von ihm gefeiertsten Meister mit Urteil denken zu lehren. Er zergliedert ihr Wesen mit großer Schärfe und außerordentlicher Sicherheit: Raffael suchte nicht nur die schöne Gestalt danach aus, ob die Figur zu der darzustellenden Geschichte tauge; sondern er prüfte die Seele, er erkundete nicht nur die rechte Bewegung zum Ausdruck des Gedankens, der die Gestalt beseelt; er erläuterte auch aus dem Gesicht die inneren Regungen der Menschen; er ließ alles Unnütze weg oder brachte es nur beiläufig an, wie das Wasser und das Brot, die auf einem großen Gastmahle geboten werden. Raffael bietet Mengs die eigentliche und höchste Grundlage des guten Geschmackes und der künstlerischen Vollkommenheit dar, während die anderen Meister dem nur noch das ihnen Eigenartige hinzufügen: Raffael mit Correggios Anmut und Tizians Farbe bereichern und sein Wesen durch die Einfachheit der Antike, durch das Weglassen des Unnützen zu steigern — das ist die Aufgabe, die Mengs der Kunst seiner Zeit stellte, der er selbst unter stürmischen Beifall seiner Mitlebenden diente.

Seine Abhandlung über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei, erschien in Zürich 1762 und war Winckelmann gewidmet; zwei Jahre darauf erschien Lessings Laokoon: nach fünf weiteren Jahren hielt Reynolds, als Präsident der eben gegründeten Londoner Akademie, die erste seiner berühmten Reden, die, gesammelt schon 1781 in Dresden in deutscher Übersetzung erschienen. Sicher waren sie hier schon vorher den leitenden Köpfen bekannt. Schadow erwähnt sie mehrfach. Die nach Belehrung durch die Künstler so durstigen Kunstrichter fanden in ihnen neuen Stoff zum Verarbeiten in ihre Systeme.

Lessings Stellung zur Kunst ist merkwürdig. Obgleich er nicht eben einen Blick für Kunst hatte und obgleich er nicht eben viel gesehen hatte, fühlte er sich als Richter, als befähigt, das letzte endgültige Urteil zu sprechen, glaubte er, mehr zu sein als der Liebhaber und als der Philosoph. Denn jener empfinde nur die

Digitized by Google

gefällige Täuschung, indem abwesende Dinge vor ihm als gegenwärtig erscheinen; dieser suche allgemeine Regeln, die sich auf Handlungen, Gedanken und Formen anwenden lassen; der Kunstrichter aber denke über die Verteilung der Regeln nach den verschiedenen Künsten und suche durch Scharfsinn von den Regeln den rechten Gebrauch zu machen. Lessing kam es also vor allem darauf an, daß die ins Kraut geschossenen Regeln — und er war sicher, daß es auch für die Maler solche in aller Mäßigung und Genauigkeit gebe — nicht von einem Gebiet aufs andere ohne weiteres übertragen würden. Er wendet sich gegen die Schilderungssucht der Dichter und die Allegoristerei der Maler: Sein Buch wollte Grenzsteine aufstellen, beschränken, eindämmen.

Viel lebenswärmer ist des englischen Malers, ist Reynolds Streben. Er kam von einer weit ausgebreiteten, vielseitigen Kunstkenntnis, von studienreichen, mit offenem Auge genützten Reisen; er spricht vor jungen Künstlern, die er nicht einzuengen, sondern denen er die Herzen auszuweiten strebte; er will nicht zurückhalten, sondern anregen. Der Jüngling soll zunächst im allgemeinen darstellen lernen; dann sich bemühen, Gedankenvorräte aufzuhäufen, um diese nach Gelegenheit verbinden und verändern zu können; dabei sich aber wohl hüten, von dem ihm gewiesenen Pfade abzuweichen; er soll seinem eigenen Urteil mißtrauen; bis er endlich das richtige Verständnis selbst erlangt habe, gelernt habe die Regel zu beherrschen, die ihn bisher beschränkte. Jetzt kann er die Kunst selbst an der Natur messen; nach dieser verbessern, was fehlerhaft, ergänzen was dürftig erscheint; ja er kann nun seine Einbildungskraft erproben, sich der Begeisterung hingeben und bis an die Grenzen der freiesten Ungebundenheit schweifen.

Freilich, nicht jedem und den meisten nur spät wird diese Freiheit zuteil. Die große Hauptarbeit des Künstlerlebens sei das Sammeln, das Verarbeiten des fertigen Stoffes. Das Weitere sei selten mehr als ein Verbinden der angesammelten Vorstellungen. So mißt denn auch Reynolds die Künstler der Vergangenheit weniger nach dem Eigenen als nach der Fülle des Gemeinsamen. Er empfiehlt den Anfängern jene zum Lernen, die den Stoff beherrschen, in Farben, Gedanken und Empfindungen sich auszudrücken gewohnt sind. Und da ist ihm denn Lodovico Carracci der vollkommenste in ungekünstelter Breite von Licht und Schatten, in Einfachheit der Farbengebung, die zwar die rechten Werte festhält,

Digitized by Google

doch nicht die Aufmerkſamkeit den Nebendingen zulenkt. Er ſtellt ſeinen Meiſter als Maler über Tizian und ſeine Malart über den künſtlichen Glanz von deſſen Sonnenlicht; er ſtellt ihn über viele andere, weil er die Natur nicht peinlich nachbilde, kein bloßer Nachahmer der Natur ſei; denn ein ſolcher werde nie etwas Großes hervorbringen. Das ſei der Weg geweſen, den Bernini einſchlug. Damals alſo hielt man für deſſen Fehler, daß er Naturnachahmer geweſen ſei, ihm, den die Folgezeit vollendete Unnatur vorwarf. Winckelmann erzählt, wie der frühreife Meiſter nach Vollendung ſeines Jugendwerkes, der fliehenden Daphne, an der Antike Schönheiten fand, die ihm die Natur nicht gezeigt hatte; wie dieſe ihm Wegweiſerin im Sehen von Reizen geworden ſei, die er bei der unbelehrten eigenen Vertiefung in das Leben nicht gefunden hatte.

Auch Reynolds ſchließt aus der Erfahrung darauf, daß die Naturnachahmung nicht zur Schönheit führe. Er beruft ſich dabei auf alte Schriftſteller, namentlich auf Cicero. Die Größe der Begabung des Künſtlers zeigt ſich auch für ihn in der Fähigkeit, das Rechte in der Natur zu finden; Schönheit der Kunſt iſt ihm das Vermögen, das Häßliche der Natur zu vermeiden und auf Erden das Schöne aufzugreifen; ſich über alle ſeltſamen Formen, örtlichen Gewohnheiten, Eigentümlichkeiten und Einzelheiten hinwegzuſetzen. So gewinnt der Künſtler die Erfahrung in jenen Grundformen, von denen abweichend man ſtets ins Häßliche fallen muß; in jenen Formen, die aufgeſtellt wurden von den im Naturſtudium unermüdlichen und durch dieſes zur Erkenntnis der vollkommenen Geſtalt gelangten alten Bildhauern; und die ein unvergängliches Erbe und Ziel für alle folgenden Kunſtzeiten geworden ſind. Nur ſorgfältiges Erforſchen ihrer Werke wird uns in den Stand ſetzen, die echte Einfachheit der Natur zu erreichen. Denn dieſe Künſtler waren von Haus aus in Sitten und Denken einfacher und ſtanden der Natur näher, unmittelbarer gegenüber; während die Nachgeborenen, ehe ſie die Wahrheit in den Dingen ſehen können, erſt den vom Zeitgeſchmack ausgebreiteten Schleier lüften müſſen.

Es genügt dieſe Darzulegung, um zu zeigen, wie ſehr die beiden Künſtler, der Deutſche Mengs und der Engländer Reynolds eines Sinnes waren. Beide geiſtig die Söhne der Carracci, Schüler einer damals bereits zweihundert Jahre alten Lehre, die freilich nach ihrer Anſicht nicht immer eingehalten worden war, nun aber im Begriffe ſtand, neu aufzublühen, neuen Segen zu verbreiten.

Digitized by Google

Die Zeit, in der Mengs und Oeser den deutschen Kunstrichtern als Sterne ersten Ranges glänzten, fühlte sich trotz ihrer Verehrung der Alten keineswegs als eine solche des Verfalles, wie wir sie wohl nennen. Dessen ist Goethe wieder ein wichtiger Zeuge. Obgleich er erst eben von Rom zurückkam, fand er, daß den bescheidenen, wenig ruhmredigen Deutschen zwar der Glaube an sich selbst schwer falle, daß die jungen Künstler, vom Ruhm der Ausländer geblendet, diesen nachzuahmen suchten; aber die Deutschen zeigen sich in dem, was er das Wissenschaftliche der Kunst nennt, so brav und unterrichtet, daß sie wohl zu vergleichen seien mit den besseren Künstlern der Völker, die sich den größten Ruhm anmaßen. Sie hätten etwas Wackeres, Rechtliches, Gutes; meist edles und zartes Gefühl. In Hinsicht der Reinheit, Schönheit, des Wertes der Gedanken, der natürlichen, bündigen Darstellung, der Erkenntnis des Gebietes der Kunst und ihrer Grenzen, kurz in dem, was den echten Geist der Kunst, das wesentlich Nützliche in ihr ausmache, die unendlichen Geistesfähigkeiten der Menschen bilden und veredeln helfe — darin schien ihm das damals in Deutschland Geleistete dem Gepriesensten gleichzustehen.

Die Propyläen hatten einen Wettbewerb für zeichnerische Entwürfe ausgeschrieben: Dies Goethesche Urteil wurde über die eingegangenen Arbeiten ausgesprochen. Wer es ruhig betrachtet, der wird sich wohl über das Selbstgefühl wundern, mit dem hier die Kritik sich väterlich lobend über die Kunst stellt; der wird an der Betonung des Wissenschaftlichen und des Nützlichen Anstoß nehmen, wenn er im Gegensatze zu Goethe der Ansicht ist, daß beides nichts mit dem Wesen der Kunst zu tun habe; der wird erkennen, daß immer noch Goethe jene Ästhetik trieb, die aus dem Barock zum Rokoko, aus diesem zum Zopf führte; daß er sich mit dem ganzen Gewicht seines Namens für damals schon ins Schwanken kommende Ideale einsetzte.

Es ist bezeichnend für ihn und für die von ihm geleitete Gesellschaft der Weimarer Freunde der Kunst, daß sie sich nicht an die Großen im Schaffen, sondern an die Mittleren wendete. Er wollte heben, nicht erwecken; er hatte die Absicht, die Kunst nicht über sich selbst hinwegwachsen zu lassen, da er ihr ja Schützer bleiben wollte. Ein wissenschaftlich literarischer Hochmut spricht aus ihm, der lange auf der deutschen Nation gelastet hat, der Hochmut des Gesetzes, das auch die nicht künstlerisch Sehenden

Digitized by Google

zum rechten Urteil befähigen sollte; das Übergewicht des Wissens über das Können; der Maßstab des Dilettanten gegenüber jeder freien Willensäußerung starker Eigenempfindung. Es ist kein Zufall, daß die starken Persönlichkeiten in der Kunst, die sich Goethe näherten, fast alle von ihm zurückgewiesen wurden. Erst Schadow, dann Cornelius. Jene Künstler, die in der Folge den Fortschritt vorbereiteten, sind ihm alle gleichgültig geblieben. Man lese z. B. die schier unerträgliche Schulmeisterei, mit der er noch 1817 in dem Vorschlage zur Gründung eines Vereines der deutschen Bildhauer diese behandelt, um sie zur Reise nach London, zum Lernen an den Werken des Phidias, den Elgin-Marbles, und an den Bildwerken des Tempels von Phigaleia zu bereden; jeder solle sich, mit Gefahr des Pilger- und Märtyrertums, die Wallfahrt nach London zuschwören; wie er ihnen abrät, jetzt noch nach Rom zu gehen, wo deutsche Künstler nach Belieben und Grillen ihr halb künstlerisch halb religiöses Wesen getrieben und schuld geworden sind an allen den neuen Verwirrungen, die noch eine ganze Weile nachwirken würden.

Man erkennt zu deutlich, wie Goethe, wie die Männer seiner Zeit und seines Geistes die Kunst in die Lehre zu nehmen dachten, wie die Wissenschaft sich ihrer Herrschaft sicher, wie der denkende Geist über dem künstlerisch schaffenden sich erhaben fühlte. Das Handwerkliche der Kunst wurde zum Nebensächlichen, seit man gefunden hatte, daß der Inhalt deren höchstes Wesen ausmachte, seit man von ihr vor allem die Darstellung des literarisch Geistreichen forderte.

Und weil das Handwerkliche erlernt werden könne durch Fleiß, wenn nur einigermaßen das Geschick vorhanden sei, sah Goethe und sahen die um ihn Gescharten im Künstler einen Handwerker. Goethe antwortete Schadow nicht, als dieser ihm vorgehalten hatte, daß die Kunst auf der Schärfe des Sehens, des sinnlichen Erfassens und werklichen Wiedergebens beruhe; daß das vollendete Werk nur aus künstlerischer Anschauung bereitet und begriffen werden könne; daß die tatsächliche Wahrheit über der inhaltlichen stehe. All dies war ihm zu gering. Die armseligsten Kunstwerke befriedigten ihn, wie die Kirche, wenn sie einen hohen Gedanken darstellten, das heißt, wenn durch sie Schlußfolgerungen von weitgreifender sittlicher oder geschichtlicher Bedeutung angeregt wurden. Goethe, der feine Kenner alter Kunst, war unempfindlich für die

Schwächen der zeitgenössischen. Ihm schien es daher auch genügend, für gute Schulen zu sorgen, in denen das Handwerkliche gelehrt und die großen Gedanken von oben herab verteilt werden, um somit Kunst zu zeugen.

Es ist daher nicht ohne Wert, in die eigentlichen Lehrstätten der Kunst einen Blick zu tun. Der Berliner Akademieprofessor Pöhlmann gibt uns Gelegenheit zu erkennen, wie man dort „komponierte", wie man das Handwerk des Bildermachens betrieb. Der Maler besaß etwa 25 cm hohe Formen für einen nackten Mann, eine angemessen große Frau und ein Kind, aus denen er sich in Wachs, welches durch Beimischen von Terpentin biegsam erhalten wurde, die Figuren goß, die er für den Entwurf seines Bildes brauchte. Durch eingesteckte Hölzer hielt er die Gestalt in der Bewegung fest, die er brauchte; er bekleidete sie mit genäßter Glanzleinwand, natürlich im Geschmack der Alten und des Raffael: die Hauptgestalt in lebhaften Farben, die übrigen in „Mitteltinten", alles in Ansehung der Harmonie der Farben. Die nackten Teile strich er mit Hautfarbe. Bäume ahmte er „sehr gut" mit kleinen Ästen nach, die Wolken mit auf Draht gewickelter Baumwolle. Dann rückte er die Gruppe ins rechte Licht. So ist er nicht darauf angewiesen, die Wirkung der einzelnen Teile in Zeichnung und Farbe aufeinander aus der Phantasie zu stimmen: er kann sich an die „Natur" halten und wird vermeiden „ein manieriertes Gemälde hervorzubringen". Es ist eben wichtig, zu wissen, daß für Pöhlmann die in rechtes Atelierlicht gebrachten Puppen Natur sind. So, sagte er, arbeitete Paolo Veronese, so Poussin, so wurde es geübt, bis die Kunst in Verfall kam und nur noch die „Plafondmaler", der Verkürzungen wegen die gute Technik übten. Aber Carlo Maratta und nach ihm Battoni hätten die Welt wieder belehrt, wie eine gute Komposition entstehe.

Wenn Goethe die Vorteile zusammenstellt, die ein junger Maler dadurch haben könne, wenn er sich zuerst bei einem Bildhauer in die Lehre gebe, so meinte er, daß dieser die Modellierung des Körpers besser studieren müßte, als der Maler bei „einfachem" Lichte; vor allem aber, daß er sich die Figuren selbst formen könne, um seine Gewänder darüber zu legen. Somit erlerne er, die Hilfsmittel selbst herzustellen, „die nötig sind, um etwas Gutes hervorzubringen". Das werde er namentlich einsehen, wenn ihn sein Geschick nach Rom führe. Also Goethe billigte diese Art, er

Digitized by Google

wünſchte ſie von jedem Maler geübt, auch ihm bot ſie das „Gute“. Es iſt kein Wunder, daß er bei ſolchen Anſichten über den Bildungsgang des Künſtlers wirkliche Kunſt nicht zu würdigen verſtand.

Auf Reynolds folgte die Blüte des engliſchen Schaffens. Dort konnten zu Goethes Zeit ein Morland, ein Turner zur höchſten Anerkennung kommen, zwei Künſtler, die ſo wenig denkende in Goethes Sinn waren, wie etwa Brouwer oder Hals es geweſen ſind: Männer mit ſchaffenden Sinnen. Die trotz aller ihrer Schwäche echt künſtleriſche Äſthetik des Londoner Akademiepräſidenten hatte das britiſche Volk aufs Verſtehen hingelenkt; und dieſes begann plötzlich und mit wunderbarer Kraft in Kunſtwerken zu reden.

In Deutſchland waren auf Oeſer und Mengs Winckelmann und Leſſing gefolgt, und auf ſie die Erkenntnis bei den Gebildeten, daß man über die Kunſt geleſen haben müſſe, um ihre Werke zu verſtehen. Das war kein neuer Gedanke geweſen; in Frankreich hatte er das achtzehnte Jahrhundert beherrſcht. Bei uns blieb er im neunzehnten mächtig. Wir bekamen eine philoſophiſche Kunſt, die freilich Kunſt nur inſoweit blieb, als ſie in bitterem Kampfe der Philoſophie ſich zu erwehren vermochte.

Und noch heute kämpft die Kunſt bei uns gegen das Wiſſen der allzu gelehrten Leute. Das Rokoko war vorbei, der Zopf wurde abgeſchnitten, das bezeichnende Kleidungsſtück der um ihren Hals beſorgten Folgezeit wurden die hohen Binden und Vatermörder. Ein Vatermörderſtil hob an. Ein Stil des Halberwürgtſeins und der Beengung, ebenſo wie ein Stil, der mit allem, was vor ihm war, in Unfrieden lebte, es umzubringen ſtrebte. Man bildete ſich ein, Neues zu ſchaffen, und merkte nicht, wie tief man im Alten watete.

Digitized by Google

Zweites Kapitel.

Die Klassiker.

Will man deutsche Kunst am Ende des 18. Jahrhunderts beschreiben, so muß man immer wieder im Geiste nach Rom wandern. Suchte die Zeit nach der Antike, so fand sie diese in erster Linie in der Bildnerei, wie sie in den römischen Sammlungen stand; suchte sie nach dem Werte der eigenen Kunst, so maß sie diese an jenen Werken.

Winckelmanns Lehre hatte helle Flammen der Begeisterung geweckt. Bloß aus allgemeinen Gründen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, sagt Lessing. Winckelmann war es, der ihm den Weg in die Kunst wies. Er ist ein neuer Kolumbus, rief Goethe aus, der uns in ein früher schon gekanntes und wieder verlorenes Land führt. Er gab dem Dichter die Grundlage künstlerischer Erkenntnis, die nun unbeweglich fest stände, gleichviel ob Winckelmann auch in Einzelheiten geirrt habe. Denn dieser, im Geiste den Alten verwandt, ahnte stets das Rechte. So sehr sich auch mit der Zeit Winckelmanns Urteil im einzelnen als nicht haltbar erwies, so sehr bruchstückweise sein stolzes Haus griechischer Kunstgeschichte zerfiel, immer wahrten die Archäologen den Winckelmannschen Grundgedanken, immer bekannten sie sich freudig als seine Schüler. Noch heute feiert die Archäologische Gesellschaft in Berlin alljährlich seinen Geburtstag als ihr Hauptfest. Nicht das Ergebnis seiner Forschungen, nicht die Methode des Forschers hat sich erhalten: der ahnende Geist wird gefeiert. Herder traf wohl das Rechte im Sinne der Jünger des Meisters, daß er ihn den göttlichen Ausleger der Antike nannte: denn wenn auch nicht alles, so leistete er doch ungeheuer viel, indem er in

Digitized by Google

seiner Kunstgeschichte einen prächtigen Tempel in edelstem und unstreitig richtigem Geschmack anlegte. Wie bald habe der Geist des Unsterblichen über alle seine Neider und Mäkler triumphiert! Nach Hegel war es Winckelmann, der die Kunstbetrachtung dem Gesichtspunkte gemeiner Zwecke und bloßer Naturnachahmung entrissen und in den Kunstwerken und der Kunstgeschichte die Kunstidee zu finden mächtig aufgefordert habe. Für Schelling gehört er durch Sinn und Geist nicht seiner Zeit, sondern entweder dem Altertum oder der Zeit, deren Schöpfer er wurde, der gegenwärtigen. Auch noch Lotze führt 1868 alles wahre Verständnis der bildenden Kunst auf ihn zurück, da er nicht an philosophische Systeme anknüpfe, sondern einfach Ausleger der antiken Kunst sei, deren Werke ihm die unmittelbare Offenbarung der Schönheit scheine. Justi, Winckelmanns Biograph, sagt, dessen Kunstgeschichte sei eine Schöpfung aus dem Nichts gewesen, er habe die Anschauung von Wachstum, Blüte und Verfall, des großen Zirkels der Entwickelung, in sie hineingetragen. So habe er sie als ein Ganzes gesehen in ihrer Gliederung, und für dieses Ganze in allen Kreisen der Gebildeten neue Teilnahme zu wecken gewußt. Die Würde der Anschauung, die Kunst der Darstellung, die Tiefe der Stoffbeherrschung machten sein Werk für die Folgezeit vorbildlich. Man glaubte an Winckelmann, man sah in ihm einen Messias neuentdeckter Schönheit!

Und man vergaß darüber vollkommen, was früher bestanden hatte, was ringsum geschah. Die in Dankbarkeit gegen die Lehre Winckelmanns versunkenen Deutschen sprachen anderen, die, ohne ihn im Geiste zu tragen, der Antike sich zu nähern wagten, einfach das Recht hierzu ab. Man vergaß vollkommen, daß das Streben nach der Antike seit Palladio und selbst seit Brunellesco nie eingeschlafen war, daß die Ästhetik des ganzen vorhergehenden Jahrhunderts fast nur diesem Gedanken geweiht war. Erst in den siebziger Jahren dieses Jahrhunderts begannen einzelne den erstaunten Deutschen von dem Treiben im 17. und 18. Jahrhundert zu erzählen, von ihrer Sehnsucht nach den Alten, ihren zunächst ungeschickten Versuchen, sie nachzuahmen, in ihrem Geiste zu schaffen, daß Winckelmanns tiefster Grundgedanke also nicht nur vor ihm ausgesprochen, sondern ihm vom ersten Tage seiner Beschäftigung mit der Kunst als die Sehnsucht der Zeit mit auf den Weg gegeben worden war; daß nur die Art der wissenschaft-

Digitized by Google

lichen Begründung, der ſchriftſtelleriſch gelehrten Feſtlegung ſein eigenſtes Eigen iſt.

Winckelmann war es nicht, der den harten und grauſamen Einſchnitt in die künſtleriſche Entwickelung unſeres Volkes machte, die einen Fernow und die ſpäter zur geiſtigen Herrſchaft gelangende äſthetiſch-archäologiſche Schule der Kritik zu dem Glauben veranlaßte, die deutſche Kunſtgeſchichte beginne eigentlich mit Carſtens, vorher ſei die Leere. Winckelmann iſt ſo voller Rokoko in ſeinen Gedanken, daß nur die willkürliche Behandlung ſeines Weſens durch die Nachlebenden, die Fortlaſſung alles deſſen aus ſeinem Sein, was dieſen Verehrern an ihm nicht mehr paßte, ihn in ſeiner Meſſiasrolle dauernd erhalten konnte: — Welcher große Geiſt hat nicht Schwächen! und Schwäche an ihm iſt, was ſeinen beſſerwiſſenden Schülern, ſeinen hochmütigen Verehrern nicht in den Kram paßt!

Man merkte auch nicht, daß neben den Deutſchen, ohne Winckelmann doch auch andere Völker zum Verſtändnis der Antike kamen. Man ſprach ihnen dieſes in Deutſchland rundweg ab, man fühlte ſich durch Winckelmann im Alleinbeſitz des wirklichen und wahren Hellenismus; man erklärte nur das deutſche Volk für dieſen befähigt und merkte nicht, daß die anderen Völker ſich gleicher Vorzüge rühmten; daß alſo uns von ihnen nicht die Stärke der Begeiſterung für die Alten, ſondern nur die Auffaſſungsart trennte. Denn in der Abſicht auf Klaſſizität konnte man doch wohl den Franzoſen David und Rude oder den Engländer Nolleckens oder Flaxman nicht übertreffen!

Nicht Winckelmann, ſondern die allzu begeiſterte Verehrerſchar drängten den deutſchen Kunſtſinn von dem der anderen Völker ab. Wir wurden eigenartig durch jene, ſelbſtändig; das iſt ein Vorteil. Wir benutzten die Selbſtändigkeit aber in Winckelmanns Sinn zur Unterordnung unter die Alten, zur bewußten und begeiſterten Unſelbſtändigmachung. Und der Ort, an dem wir unſere Selbſtändigkeit mit jubelnder Begeiſterung von uns warfen, war Rom.

Nachdem Winckelmann ſeinen Wohnſitz in Rom genommen hatte, nachdem von dort dem hoch aufhorchenden deutſchen Volke die Lehre einer vertieften und verfeinerten Kunſtauffaſſung herübergeklungen war, ſeit Goethe den Blick in immer lebhafterer Weiſe auf die Vorgänge in der ewigen Stadt gelenkt hatte, war man ſich in allen vom wiſſenſchaftlichen Leben der Zeit berührten Kreiſen

Digitized by Google

einig, daß erſt die Romreiſe den Künſtler fertig mache. Dort, in Rom, ſagte der Mann, der ſich als Winckelmanns echteſter Nachfolger fühlte, ſein märkiſcher Landsmann, ſein Leidensgefährte hinſichtlich traurig verlebter Jugendzeit, ſein Glücksgenoſſe, inſofern ihm in Rom die Welt erſt eigentlich erſchloſſen wurde, Fernow, dort, in Rom, iſt das Klima der Kunſt. Deutſchland bringt große Künſtler hervor, aber es hat keine gedeihliche Heimat für ſie. In Italien lebe und ſtrebe und ſchaffe der deutſche Künſtler!

Vielleicht liegt hierbei das Gewicht des Satzes auf dem Worte „deutſch“. Denn die römiſche Kunſt war durchaus minderwertig. Es fiel keinem der Vorkämpfer für die ewige Stadt ein, die Ankommenden auf das hinzuweiſen, was an Ort und Stelle ſelbſt geſchaffen wurde. Eine Ausnahme bildete nur, was die Franzoſen dort leiſteten. Daß aber die italieniſche Kunſt im ganzen und die römiſche Bildnerei im beſonderen ſich im Verfalle befinde, galt für völlig ausgemacht. Man lächelte erſtaunt über die Arbeiten, die aus der Werkſtatt des Bartolomé Cavaceppi hervorgingen, eines Meiſters, dem doch Winckelmann ſelbſt ſo nahe geſtanden: Obgleich mit Erfolg tätig, Antiken zu vervollſtändigen, hatte er ſich in ſeinen eigenen Werken als Nachfolger Berninis erwieſen; Pietro Bracci war der letzte unter den namhaften Meiſtern dieſer Schule geweſen, einer jener Künſtler, die noch im Vollbeſitz der techniſchen Mittel des Barock waren. Der Erbe dieſer war faſt allein Antonio Canova. Seit die Bewegung und die Leidenſchaftlichkeit des Ausdrucks in Mißachtung geraten waren, ſeit man ſich ganz mit griechiſcher Einfachheit erfüllt hatte, wurde dem Canova gar bald zum Vorwurf angerechnet, was ihm von dieſem Erbe noch übrig war: Die Anmut, der reiche Linienfluß, die ſchlanke Rundung der Glieder. Die Begeiſterung für ihn, als der Größten einer nicht nur ſeiner, ſondern aller Kunſt, ließ mit dem neuen Jahrhundert nach, wenigſtens bei den Deutſchen. Man fand, daß er vom Lobe berauſcht, von Schmeichlern umgeben ſei. Nachdem ſein Perſeus entſtanden war, hatten dieſe den Apoll von Belvedere nicht mehr für unerſetzlich gehalten; durch ſeinen raſenden Herkules fanden ſie jenen alten, ruhenden des Glykon erreicht. Der Papſt hatte dieſe beiden Werke ſeiner Antikenſammlung dem Museo Clementino eingereiht. Aber man ahnte ſchon, daß Künſtlerruhm vergänglich ſei, und Fernow machte ſich zum Sprachrohr dieſer Meinung. Es gebe nur einen reinen, muſterhaften Stil, nur

Digitized by Google

einen guten und richtigen Geſchmack, der objektiv und ſubjektiv notwendig ſei, um gemeinſam das ſchöne Kunſtwerk zu ſchaffen. Wer die Geſetze des Schönen kenne, müſſe ihnen ſeine Eigenart unterwerfen, keine „aus eigener Individualität geſchöpfte Manier“ haben. Für jedes der beiden Geſchlechter des Menſchen gebe es nur eine urſprüngliche Form, ein Ideal, ein Urbild. Wohl könne der Künſtler in den Charakteren neu, eigenartig ſein, aber im Stil müſſe er dem allein richtigen der Antike treu bleiben. Bisher aber hätten ſich die Künſtler in ihren Werken ſelbſt „abgedrückt“, die alte Kunſt ſei hinter der ihnen eigenartigen verſchwunden, während der echte Meiſter nur eine objektive, nie eine ſubjektive Individualität zeigen dürfe. In erſterer liege die berechtigte Selbſtändigkeit, in jener die Manier. Das heißt alſo doch wohl: Den Gegenſtand darf der Meiſter nach ſeinem Bedünken wählen, die Bewegungen darf er erfinden, die Symbolik zu erweitern trachten; aber in der Form muß er ſich der einzig richtigen, der antiken Kunſt in einer Weiſe unterordnen, daß man auch nicht die Spur ſeines Ichs im Kunſtwerke ſehe, daß dieſes alſo zur Zeitloſigkeit und zur Volksloſigkeit, zum Aufgehen in den unendlichen Hellenismus ſich erhebe — oder herabſinke! Fernow weiſt nach, daß Subjektivität ſtets zum Verfall der Kunſt führe: So ſei Michelangelo zwar von hoher Kraft und Größe, aber durch das Hervorkehren ſeines Eigenwillens von ausgeprägter Eintönigkeit. Bei allem Feuer ſei er nie zur ſchönen Eintracht des Genies mit dem Geſchmacke gekommen, ſo wenig wie Aeſchylos, Dante oder Shakeſpeare. Ebenſo ſei es Bernini und den anderen Barockmeiſtern ergangen. Es kam Fernow darauf an, feſtzuſtellen, inwieweit Canova den reinen Stil erreicht habe, inwieweit er von ihm abgewichen ſei. Denn es galt, die in Rom verſammelten deutſchen Künſtler vor ſeiner Kunſtart zu warnen, damit nicht abermals eine ſtarke Perſönlichkeit die Kunſt auf Bahnen lenke, die ſtatt auf die Antike hin, von dieſer wieder hinwegführe.

Solchen Anſichten gegenüber, bei einer vollſtändigen Unterwerfung des Kunſtempfindens unter die Regel, einem Schauen rein mit den an der Antike geſchulten Augen mußte die Kunſt eine beſtimmte Richtung nehmen. Rom bot damals ja ſchon eine Reihe von Werken, die von der neueren Archäologie für Arbeiten der großen Frühzeit helleniſcher Bildnerei angeſehen werden. Aber das, was damals nach Winckelmann für das Höchſte gehalten wurde,

Digitized by Google

der Apoll von Belvedere, der Herkules von Belvedere, die Niobiden, der Laokoon die Koloſſe auf dem Monte Cavallo ſind ja längſt als Werke der ſpäten, alexandriniſch-helleniſtiſchen Zeit erkannt worden. Wenn Winckelmann, dem Montesquieu folgend, die Entwicklung der Kunſtgeſchichte nach Art des Wachſens und Vergehens einer Pflanze geiſtvoll ſchilderte, ſo verwechſelte er, wie wir jetzt aus beſſerer, jedenfalls reicherer Sachkenntnis wiſſen, doch häufig genug die Knoſpe mit der überreifen Frucht. Der Phidias, wie er ihn ſich aus der Kenntnis der Koloſſe auf dem Monte Cavallo, aus der Athenebüſte in Dresden und aus den alten Beſchreibungen ſeiner Werke entwarf, deckte ſich wenig mit jenem, wie er ſeit 1818 in London durch die Werke des Parthenon bekannt wurde. Nicht die Blütezeit der Antike mit ihrem Suchen, mit ihrer Sehnſucht nach Wahrheit, mit ihrer herzlichen Einfachheit und mit ihrem naturaliſtiſchen Ernſt, ſondern die Zeit nach ſtarkem Ausdruck ſtrebenden Könnens, eine idealiſtiſche, über die Naturformen ſtiliſtiſch ſchaltende Zeit gab für den jungen deutſchen Hellenismus den Ausſchlag. Er erbte von Mengs und vom 18. Jahrhundert den Irrtum, daß man das Fertige neu beleben, das Reife verjüngen könne. Er glaubte zwar einzuſetzen bei der Blütezeit antiken Schaffens, aber er war ſelbſt zu altklug, zu wenig jugendlich, um wahre Jugend zu verſtehen. Er klammerte ſich an das Angereifte, Überreife. Dieſes, nicht die Werke eines Phidias, beſtimmten den Geſchmack der Kenner der Antike. Das nach Alexander dem Großen Geſchaffene, das, nach Winckelmann, der Verfallzeit Angehörige galt ihm und ſeiner Schule als Vorbild; dort ſuchte er die einzig mögliche, unabänderliche Form und das Vorbild vollendeten Schaffens. Aus ſolcher Kunſt zog man die Geſetze, den Maßſtab des Vollkommenen. Mit den Werken der Schule von Pergamon, von Rhodos, von Syrakus, den Erzeugniſſen der letzten Jahrhunderte vor Chriſto trat man vergleichend an das Schaffen der eigenen Zeit heran. Und kühl lehnten die Kunſtrichter alles das ab, was dem von ihnen als ſchön Empfundenen widerſprach. Mit der Folgerichtigkeit eines tief revolutionären Denkens und mit der vollendeten Einſeitigkeit eines ſolchen ſcheuten ſie ſich nicht, alles was die Welt beſaß in gut und böſe zu teilen und das Böſe rückſichtslos zur Wertloſigkeit, ja zur Schädlichkeit, zur Vernichtung zu verdammen.

Kunſt ohne Theorie iſt nach Fernow ein Unding, das ſich

Digitized by Google

nicht einmal ohne Widerſpruch denken, geſchweige ausüben läßt; kein Künſtler, wenn er nicht ein gar gedankenloſer Handwerker iſt, kann vermeiden, ſich aus den Grundſätzen ſeines Verfahrens und Urteilens eine Art eigener, individueller Theorie zu bilden. Aber nicht ſein Geſetz gilt für die Allgemeinheit, ſondern was aus dem Vollendeten gezogen iſt, aus der Antike. Sie iſt Maßſtab für alle Dinge, ſie gibt die allein richtigen Grundſätze. Und dann ſagt Fernow, Pflicht der Kritik ſei rückſichtsloſes Beurteilen nach Grundſätzen. Es iſt alſo Pflicht des Wiſſenden, die Unwiſſenden zu belehren; Pflicht der Wiſſenſchaft, den Kunſtrichter zu bilden; Pflicht deſſen, der die Grundſätze verſtehen und anzuwenden lernte, ſeinem Urteil ohne Schonung des Künſtlers Anerkennung zu ſchaffen; Pflicht, die Verbreitung einer den Grundſätzen widerſprechenden Kunſt als einen Abfall vom Hohen mit den ſchärfſten Mitteln zu bekämpfen. Denn man wußte ſich im Beſitz der Wahrheit und durfte nicht dulden, daß ſie verſchleiert werde.

War alſo Winckelmann der Verkünder einer neuen Kunſt, ſo folgten ihm unmittelbar die zelotiſchen Eiferer für ſeine Lehre, die Bekehrer und Verketzerer. Es iſt nicht des Meiſters Schuld, daß er ein Denker und Nachempfinder, aber kein Künſtler war. Es iſt aber die Schuld ſeiner Apoſtel, daß ſie die Künſtler zu überreden trachteten, nicht im Schaffen, ſondern im Denken und Nachempfinden liege ihre Aufgabe. Früher ſtellte man Raffael ihnen als Vorbild hin, jetzt Winckelmann. Damit iſt im weſentlichen der Schaden der deutſchen Kunſt der Folgezeit gekennzeichnet.

Die in Rom tätigen deutſchen Künſtler beobachtete man denn auch vom Vaterlande aus mit wachſender Teilnahme. Seit 1778 war Alexander Trippel der gefeiertſte unter ihnen, der Schweizer, der in Kopenhagen und Paris ſeine Schule gemacht hatte. Er war der einzige, der neben Canova ſeinen Platz behauptete; wohl mit Mühe unter ſchwerem Kampf, doch als ein Selbſtändiger, der ſich mit Wort und Meißel ſeiner Haut zu wehren wußte. Er iſt vergeſſen worden von der undankbaren folgenden Zeit, obgleich er zuerſt den Kampf gegen die noch ſtark aus dem Rokoko geborene Anmut Canovas aufnahm. So wurde er ein Vorläufer Thorwaldſens, vor deſſen Ankunft in Rom er ſtarb (1793). Schon ſein Landsmann Geßner fand in ihm das Simple, Schöne, Große, der Antike neu erweckt; Zoëga, der däniſche Archäolog, ſtellte ihn Canova zur Seite und erhob ihn damit in den Augen ſeiner

Digitized by Google

Anhänger in die erste Reihe der Künstler. Trippel hatte noch einen Zug zum Tatsächlichen, zur ruhigen, redlichen Naturbeobachtung, die sich sogar in einer prächtigen Büste einer reifen Frau in Mütze und Spitzenmieder der älteren Auffassung des Sittenbildes näherte. Seine Statuen, namentlich am Denkmal Tschernitschefs zu Jaropolz, sind von einer großen Ruhe, fast zu wenig bewegt, zu streng in der Absicht, die Linie der Rokokoanmut, die S-Schwingung zu überwinden. Er will die Gestalt vor allem aus den Knochen aufbauen, statt sie in den Gelenken zu bewegen; dadurch wird sie leicht etwas trocken, in der Haltung geradlinig, verliert aber auch jenen süßlich einschmeichelnden Zug, der der tränenfeuchten Zeit so angenehm war.

In einem wichtigen Augenblicke des römischen Kunstlebens faßte Trippel klar und sicher seine Stellung. Damals (1785), als der große, schon als der Wiederhersteller der französischen Malerei gefeierte Jacques Louis David im Auftrage des Königs in Rom seinen Schwur der Horatier malte. Ein eiskalter Schauer überlief Wilhelm Tischbein, als er den Ernst der Schwörenden sah; ganz Rom hatte sich in Parteien getrennt; es kam zu Schlägereien in den Schenken über die Frage, ob Davids Bild über oder unter Raffael zu stellen sei. Trippel urteilte sehr kühl. Es ist bemerkenswert, wie er dies tut. Während die zuströmenden Beschauer sich am Gegenstand, an der Größe und schlagenden Kürze von dessen Darstellung begeisterten, maß er mit den Augen die Verhältnisse der Glieder ab, lobte die Meisterschaft des Pinsels, die Luft zwischen Figuren und Mauer, zergliederte die Zeichnung, spottete über Mißverhältnisse und urteilt endlich: Ein sehr gutes Bild, wie sich in unseren Zeiten wenige finden, der ganze Gedanke aber eine französische Komödie!

Nach vorwärts wie nach rückwärts stellt Trippel sich selbständig. Auch er sieht nur in der Antike seine Lehrerin, und erfaßt sie auf seine Art. Wenn er in Schlüters Meduſenhaupt am Berliner Zeughause echte Größe findet, so stoßen ihn dagegen die Masken sterbender Krieger ab; beide kannte er freilich nur aus Rhodes Stichen. Zwischen dem leidenschaftlichen Wirklichkeitssinn der alten und der kalten Erhabenheit der neuen Schule freut er sich seiner gesunden Kraft, seiner freien Empfindung für das Eigenartige. Wir sollten ihm Goethes Büste nie vergessen, die zwar weniger des Mannes Bild getroffen, als seine Größe erfaßt hat.

Digitized by Google

Auch Johann Heinrich Dannecker war in den fünf Jahren ſeiner eigentlichen Entwickelung in Rom, nachdem er vorher bei Pajou in Paris gearbeitet hatte. Er ſchloß ſich an Canova, aber er wurde doch nicht ſein Nachahmer, er blieb ſtrenger, minder beeinflußt vom Rokoko als der Italiener: Seine Stuttgarter Parkfiguren ſind des Zeuge. Seine Ariadne auf dem Panther freilich wetteifert an weicher Sinnlichkeit, an Glätte der Haut und Schwäche der Knochen mit den Geſtalten des gefeiertſten unter den römiſchen Bildnern.

Es iſt aber immerhin bemerkenswert, daß die Büſten einen weſentlichen Teil des Ruhmes der beiden Künſtler ausmachen. Canova ſprach es öfters aus, daß er ſolche zu fertigen nicht liebe. Der Widerſtreit zwiſchen der Schönheit, deren Diener der Künſtler ſei, und der Abhängigkeit vom Modell war ihm unbequem. Er war einer der erſten von jenen Künſtlern der idealen Büſte, unter deren Wirken das folgende Jahrhundert ſo ſchwer leidet, daß wir von ſeinen beſten Leuten kaum wiſſen wie ſie ausſehen, ſondern nur, wie ſie nach höheren äſthetiſchen Anſchauungen hätten ausſehen ſollen. Wie Trippels Goethebüſte, ſo iſt Danneckers Schiller ja auch ſtark idealiſiert. Es beſteht ein gewaltiger Zwiſchenraum zwiſchen dem Werke eines Houdon, ja ſelbſt, um eine in Deutſchland tätige Kraft zu nennen, eines Taſſaert oder Nahl und dieſen der eigentlichen Vertiefung des Auges und der Verfeinerung der nachbildenden Künſtlerorgane ermangelnden Arbeiten. Sie ſind wohl groß, aber auch reichlich leer und ohne beſonderes Leben.

Daher war denn auch der Schüler Taſſaerts, des aus Paris nach Berlin verſchriebenen Flamen, der Berliner Schadow, eine entſchieden kräftigere Geſtalt geworden. Schadow kam 1785 nach Rom, und erwarb hier trotz ſeiner Jugend die große goldene Medaille der Akademie, alſo den Beifall der Römer. Er war ein gutes Stück freier als jene der Antike gegenüber; er wagte an ihr herum zu mäkeln mit der den Berlinern eigenen Sicherheit im Erkennen von Schwächen. Dabei erwies er ſich auch als der Feſteſte im Beharren auf der Eigenart, im Kampf gegen die Alleinherrſchaft der Antike und gegen die alles verſchlingende Schönheit. Da er dem deutſchen Gelehrtenkreiſe fern ſtand, kam er als ein moderner Menſch aus Rom wieder heim; wenigſtens als einer, der ſich nicht ganz in die Griechen verloren hatte; als einer, der am Jüngſtvergangenen anzuknüpfen wagte; der nicht der Anſicht war, daß mit

Digitized by Google

Asmus Jakob Carſtens: Die Nacht und die Parzen

Karton

Digitized by Google

den wissenschaftlichen Entdeckungen der Ästhetik eine neue Welt aus dem Vollen begonnen habe nach dem großen Nichts.

In Rom lebten auch sonst deutsche Bildner von Ansehen. F. W. Eugen Döll, später Hofbildhauer in Gotha, meißelte dort Büsten von tüchtigem Können; ein Mann der die Höfe befriedigte, für die Houdon arbeitete, jenen des Herzogs von Gotha und der Kaiserin Katharina. Dann Heinrich Keller aus Zürich, der eigentliche Erbe seines schweizer Landsmannes Trippel, der in den neunziger Jahren als Mann von vielseitiger Bildung, als von Schiller geschätzter Dichter, endlich als mit einer Römerin verheiratet und mit ganzer Seele Rom angehörig für die deutsche Gesellschaft Bedeutung erhielt. Früh erkrankt und seit 1804 unfähig, die Bildnerei fortzuführen, wendete er sich ganz der Dichtung zu: Eine mehr lyrisch angelegte Natur, begeistert für die Geschichte seiner Heimat, die er im Schillerschen Sinne in Dramen ummünzte.

So ästete hier im Künstler die literarische Ader der Zeit in die bildnerisch schöpferische ein. Es war überall ein reges Denken über die Kunst zu Hause, die Gelehrten kümmerten sich um das Schaffen, sie drängten sich in die Werkstätten ein, sie forschten nach deren Geheimnissen. Schon begann man in Rom die „neuphilosophischen Künstler und ihren Ton der Infallibilität" zu fürchten; schon mußte man sich gegen die Besserwisserei der Regel, der Kunstrichter wehren; man empfand, daß in dem verstandesmäßen Erfassen der Kunst eine diese beschränkende, einschnürende Kraft drohe. Bis dann einer kam, der den Frieden anbahnte, die Gelehrten beglückte, den Künstlern den Weg zur Winckelmannschule wies, der Schleswiger Asmus Carstens.

Carstens kam nicht aus einer Akademie. Er hat sich vielmehr sein Leben lang mit den Akademien herumgeschlagen. Noch 1795 erklärte er in einem Schreiben an den Direktor der Berliner Anstalt, von Heinitz, diese hätten durch Tyrannei viele Menschen zu verdorbenen Bürgern im Staate gemacht, das Talent in der Wiege verkrüppelt, dem Geschmack nach Belieben eine Nase angesetzt. Er kam auch nicht von einem sorgfältigen Naturstudium. Sobald er die Dinge der Welt mit raschem Auge erfaßt hatte, war er aufs Komponieren ausgezogen, aufs Darstellen eines Vorganges. Er ahmte nicht nach, er sträubte sich sein Leben lang irgend jemandes Schüler zu sein. Er vertraute auf seinen Vorrat an Kenntnissen und setzte seinen Ehrgeiz darein, nie ein Modell zu brauchen,

Digitized by Google

geſchweige denn nach alter Art ſeine Bilder aus Püppchen ſich zuſammen zu bauen. Sein Kampf mit der Kopenhagener Akademie, ſo verfehlt er in den geſellſchaftlichen Formen war, iſt als Tat eines in ſich befeſtigten Kunſtwillens eine wirklich ſittliche Leiſtung. Er kämpfte für die Freiheit der Kunſt gegen die Regel und die Schablone.

Carſtens iſt allen ſeinen deutſchen Zeitgenoſſen überlegen in der Sinnlichkeit des eigentlich künſtleriſchen Empfindens. Gerade in ſeiner mangelhaften Vorbildung, in ſeiner Unwiſſenſchaftlichkeit liegt die Stärke ſeines Weſens. Er verließ ſich auf ſich ſelbſt und ſein Auge; er hatte einen kräftigen Sinn für das ihm Verwandte, Selbſtändige: Der wenigen einer, die damals Dürer verſtanden; der in den Bauten der Gotik Genie, in jenen der Neueren nur Regeln erkannte; der die vorraffaeliſchen Künſtler ſchätzte; der ſah, wie viel Raffael dem Maſaccio verdanke; der ſeinen „großen“ Stil von Deutſchland mitbrachte und alle jene Kopiſten nach Raffael ſamt denen, die die Antike nachahmten, laut verhöhnte. Ihm war die bildende Kunſt eine Sprache der Empfindung, die da anhebe, wo der Ausdruck mit Worten aufhört: denn ſie habe es mit anſchaulicher Darſtellung von Begriffen zu tun. Man zieh ihn allzuweit getriebenen Allegoriſierens. Als er Zeit und Raum nach der Anſchauung Kants darzuſtellen unternahm, ſchrieb Goethe an Schiller, das ſei wohl bloß Perſiflage, ſonſt habe man da die tollſte Erſcheinung, die dem jüngſten Tag der Kunſt vorhergehen kann. Schiller ſchrieb in einem ſehr ſaftloſen Xenion höhnend, nächſtens werde man die Tugend tanzen. Sie hatten wohl überſehen, daß die Art, wie die Zeit zu allegoriſieren ſei, ſchon Winckelmann beſprochen hatte, und daß man Carſtens ohne weiteres in Weimar als geiſtvoll bewundert hätte, wenn er die beiden Geſtalten Uranos oder Chronos genannt hätte.

Carſtens iſt viel als „bloßer Skizzierer“ verurteilt worden. Es fehlte der Welt das fertige Bild, der wahre Maler, weil er nicht oder doch wenig malte. Schadow hatte wohl recht, wenn er ſagt, Carſtens würde nie eine fertige Hand oder ein Bildnis zuſtande gebracht haben; er blickte mit einiger Geringſchätzung auf Skizzen eines Pietro Teſta, La Fage, Salvator Roſa, Flaxman herab, Und nicht mit Unrecht. Denn er war ein Künſtler von abgeſchloſſenem Können, von vollkommener Sicherheit in dem zu erreichenden Ziel, der Natur. Carſtens Darſtellungen Friedrichs

Digitized by Google

des Großen ſind neben ſeinem Ziethen nicht in einem Atemzuge zu nennen, ſie ſind unbrauchbar, wie Schadow richtig ſagt. Und wenn Fernow glaubt, es gebe nur eine Kunſt, ſo mußte er ſich entſcheiden, ob Schadows Realismus, der Idealismus der Raffael-Kopierer oder die Idealität Carſtens die rechte ſei. Er hielt ſich an dieſen, ſeinen Freund, deſſen geiſtiges Ringen er durch Jahre mit erlebt hatte.

Denn wenn Carſtens auch nicht mit emſigem Bemühen und dauernder Seßhaftigkeit an der Natur lernte, ſo wenig wie es ein Späterer, ihm Geiſtesverwandter und daher auch ganz anders Geſtalteter, wie es Böcklin tat, wenn ihm der raſche Eindruck genügte, ſo war dieſer doch von wunderbarer Schärfe, von einer Helligkeit die Carſtens befähigte, ſich vollkommen auszudrücken, wirklich zu ſagen, was ihm vor dem Geiſte ſchwebte. Es iſt dies, trotz allen Allegoriſierens immer etwas wirklich künſtleriſch Empfundenes. Es gehört dazu nur ein wenig Vertiefung in Carſtens Art, um aus ihr wieder jene Begeiſterung zu ſaugen, die ſeine Freunde und mit ihnen die Nachlebenden aus ihr gewannen. Nicht bietet ſie, wie jene meinten, eine bedingungslos hohe Kunſt, wohl aber, ſchaut ſie uns, eine bedingt hohe, entgegen. Nach dem langen, ſchweren Ringen der Zeit um die Einfachheit, nach einer vollſtändigen Askeſe der Kunſt, einem freiwilligen Trauern in Sack und Aſche, einer Selbſtverwünſchung und einer rückſichtsloſen Selbſtverachtung im Vergleich zur Antike, nach all dem tritt hier ein Geiſt voll Kraft hervor, voll jener königlichen Sicherheit das Rechte mit vollem Gelingen zu leiſten, voll jener inneren Befriedigung nach ſchwerem inneren Kampf, die in ihren Äußerungen ſtets für die Fernſtehenden lächerlich erſcheint, den Vertrauten aber erwärmt. Carſtens Briefe und Berichte an den wohlwollenden und kunſtverſtändigen preußiſchen Miniſter von Heinitz, ſeinen Wohltäter, erklären uns ſeine Bilder am beſten. Seine ſchriftlichen Äußerungen ſind unglaublich töricht vom Standpunkt deſſen, der ſich die Gunſt eines Großen erhalten will. Dieſe Blätter — willkürliche Abriſſe aus dem Gedankengang eines geiſtig Einſamen — mußten dem mit dieſen Gedankengang und dem ganzen Werden des Mannes Unbekannten, zum mindeſten wie ſtarke Selbſtüberhebung erſcheinen; während ſie doch für den Nachlebenden nur ein Glied aus der Kette der Seelenerfahrungen des Ringenden, als ein Verſuch erſcheinen, ſich ſelber Mut zuzuſprechen; ein Ver-

ſuch, der freilich falſchen Händen zur Durchführung übergeben wurde.

Nicht der unbedingte Maßſtab iſt es, an dem man Carſtens, den Schwergeprüften, mühſelig zur Muße der Arbeit ſich Durchwindenden, den Starrkopf, deſſen Überzeugungstreue allen ſtrebſamen Leuten als Narrheit erſchien, zu meſſen hat. Man ſoll ihn ſeiner Zeit entgegenhalten, und zwar den beſten in ihr. So dem Canova, ſo dem David. Soviel er ihnen in der Fähigkeit nachſteht, fertige Kunſtwerke zu ſchaffen, ſo hoch überragt er ſie im Empfinden für eigentlich künſtleriſche Vorwürfe. Man ſehe ſeine Nacht mit ihren Kindern. Wohl mag er Winckelmanns Wörterbuch der Allegorie nachgeſchlagen haben, wohl geht die Geſtalt der Parze unmittelbar auf eine Sybille Michelangelos zurück. Aber die Allegorie hat Leben, die Gelehrſamkeit iſt wie die Anlehnung überwunden zu eigenem ſinnlichen Schauen des Gegenſtandes, zu einer Stimmung, die wie jene in Goethes lyriſchen Dichtungen anmutet: es geht ein inneres Schaudern, ein Ergriffenſein von dieſem Werke aus, das nur aus der eigenen Ergriffenheit des Künſtlers kommen kann. Ich ſehe im Kunſtwerk den Vollmenſchen, der ſich auslebt in der Tat ſeiner Hände; der ganz er ſelbſt iſt, mag er nun antike Gegenſtände behandeln oder mögen ſeine Vorwürfe anderen Zeiten angehören. Wohl zahlte er der Zeit ihren Zoll; In vielen Köpfen, in der ſüßen, unempfundenen Schönheitlichkeit mancher ſeiner Linien, in der aufdringlichen Luſt mit Muskeln zu prahlen — hierin dem Michelangelo unglücklich nachſtrebend — in hundert Einzelheiten. Aber es war in ihm der Kern zu einem Anfang. Und der Kern fiel in einen günſtigen Boden.

Wunderſam iſt Carſtens Freundſchaft mit Fernow: ſie iſt nicht erklärbar aus der Übereinſtimmung beider, ſondern daraus, daß ſie ſich ergänzten. Dieſem, dem Prieſter und Schüler Kants, iſt die Unbedingtheit des Urteils das Entſcheidende. Scharf und klar denkend, wollte er die Kunſt verſtehen, nach Kantſchen Grundſätzen ſie verſtehen machen. Er hielt 1794—97 Vorträge für Künſtler in Rom, in denen er ſeine Grundſätze entwickelte. Das Wie und Was, das Wozu jeden Kunſtwerkes genau einzuſehen und zu begreifen, war die Abſicht — verſtand er ein Werk nicht, ſo war es für ihn nicht da. So erzählt Friederike Brun. Er empfand nichts von der älteren Kunſt; Farbe und Behandlung waren ihm Nebenſache; die Form, ſoweit ſich in ihr der Geiſt ausſpricht, alles. Was

Digitized by Google

er vortrug, wissen wir aus seinen Schriften, namentlich aus dem im Neuen Deutschen Merkur Wielands 1795 erschienenen Aufsatz über den Stil in den bildenden Künsten. Da erklingt eine in der Kritik bisher unbekannte Sprache, die Sprache einer philosophischen Strenge, einer Schärfe der Begriffserklärung, eines Aufbaues verstandsklar gefügter Gedanken; aber da erklingt auch eine Dürre des künstlerischen Empfindens, eine Kälte des Tones und der Einsicht, die wohl die Hörer verdutzt haben mag. Bisher war die Lehre von der Kunst eine solche gewesen, daß die Künstler sie verstanden. Das war nun vorüber: Fernow sah ein, daß die Dinge so einfach nicht lägen, wie es die Künstler dachten. Er nahm sie mit philosophisch-wissenschaftlichem Ernst; er ist einer der ersten unter den Kritikern, die über Kunst so gelehrt schrieben, daß den Künstlern schwer, ja unmöglich wurde, ihnen zu folgen. Die heranwachsende Wissenschaft der Ästhetik beginnt sich in der Kritik bemerklich zu machen. Die Künstler aber blieben in dem kindlichen Glauben, daß sie doch die Sache besser verständen als die Kritik, selbst wenn ihnen die Ästhetik ein Buch mit sieben Siegeln blieb. Lächelnd wehrte die Wissenschaft sie ab: Lernt denken, so werdet ihr bilden können!

Nur einer wendete sich öffentlich gegen Fernows Auftreten, Friedrich Müller, der sogenannte Maler Müller, der seit 1778 in Rom lebte, nachdem er als Künstler wie als Dichter sich einen Namen gemacht hatte. Als Dichter eine der beachtenswertesten Persönlichkeiten der Zeit, geneigt, die dichterischen Moden mit Geschick aufzunehmen; als Lyriker den Volkston treffend, in seinen Idyllen Voßens Art jener Geßners gegenüberstellend; nicht ohne tieferes Gefühl für das, was wirklich bäurisch ist, gegenüber der Landmann-Schwärmerei der Zeit; als Dramatiker dadurch bemerkenswert, daß er sich an die Faustsage wagte, und in Golo und Genoveva die deutsche Geschichte auch nach dem Götz von Berlichingen mit Eigenart zu behandeln wußte — also kein „Alter", keiner, der am Bestehenden ängstlich sich festklammert. Auch in der Kunst zum mindesten kein Akademiker von reinem Wasser. Er schuf nach antiken Stoffen, auch er mühte sich Ulysses und Ajax aus dem Reich der Schatten heraufzurufen. Aber er radierte auch mit flinker Nadel nach der Natur, in der Absicht auf Wahrheit und mit Gelingen. Müller schrieb 1797 in Schillers Horen gegen den Carstens anpreisenden Aufsatz Fernows. Er wurde sehr scharf, war sichtlich

Digitized by Google

geärgert über das Treiben der beiden, über Carſtens Neigung ſeinen Stuhl auf den Nacken der römiſchen Künſtlerſchaft zu ſetzen; er ſchrieb in berechtigter Verteidigung dieſer gegen den kecken Angriff, der in Fernows Verkündigung einer neuen, einer beſſeren Kunſt liegt. Er ſah Carſtens als einen Kranken an, nicht für einen Bruder der Titanen. Nicht ein Original ſei er, ſondern ein Mann von gutem Erinnerungsvermögen, fähig, ſich aus Anderer Werke zu beſamen. Das ſehe man aus Carſtens „Probeſtückchen", die im weſentlichen prunkvolle Aufdeckungen auswendig gelernter Muskel- und Falten-Phraſen ſeien, unſchicklich an Kupferſtiche von Michelangelo und Raffael erinnern. Die unförmige Vergrößerung der Fleichmaſſen und auffallende Verkleinerung der Glieder, die Unachtſamkeit auf Richtigkeit in den Bewegungen gähnt ihn beim erſten Blick an, er zergliedert ſie an der Hand der Anatomie. Der Vorwurf der Nachahmung ſei ja kein entehrender: auch Raffael ahmte Michelangelo nach; doch die Weiſe, wie er annimmt und anwendet, zeichnet ihn ehrwürdig aus und läßt auch da, wo er keine Anſprüche macht, den Grad des eigenen Vermögens erkennen. Wohl aber würde die Originalität ohne hinlängliche Kraft ſich nicht lange oben erhalten, wenn ihr nicht der Reichtum der Kunſt, die richtige Kenntnis der Geſtalten und die Wiſſenſchaft der Mittel zu Hilfe eilte. Darum weiſt Müller den Carſtens auf die alten Meiſter, damit er den ſachlichen Teil ſeiner Kunſt lerne, nämlich gut und ſchön malen, eine Figur wirklich vollenden; er weiſt ihn ferner auf die Natur, damit ſeine Studien mehr Sicherheit erlangen. Seit Raffael habe nicht ſo viel reiner Geſchmack geherrſcht, wie bei den heutigen Künſtlern, trotz der ungünſtigen Weltlage.

Der Streit zwiſchen den beiden Parteien war ohne Sieg, wie der Streit zweier, die in unverſtandener Sprache miteinander hadern! Müller ſah eben nicht, wie dies Fernow mit ſo ſtürmiſcher Begeiſterung tat, in Carſtens Geſtalten Griechen, nicht in ſeinen Zeichnungen und Aquarellen fertige Meiſterwerke. Und er ſagt ſehr richtig, wenn darüber keine Verſtändigung möglich wäre, würde das klügſte ſein, ſich die Hände zu reichen und jeder ſeines Wegs zu gehen. Er ſieht eben dort, wo Fernow Achill und die Seinen verſammelt findet, ein paar Dutzend griechiſcher Bauernſchulzen, die ſich verbanden, Troja zu plündern, Kumpane aus den Herbergen von Jan Steen und Adriaen Brouwer. Daß er nur dies ſieht, kann er nur in aller Ehrlichkeit betonen, freilich nicht beweiſen.

Digitized by Google

Die folgende Zeit gab Fernow recht. Sie ſah in Carſtens die reine, fleckenloſe Neugeburt des helleniſchen Geiſtes. Die jüngſte Zeit gibt Müller recht, wenigſtens in vielen Punkten. Unſere Anſchauung über das politiſche und geiſtige Leben der Hellenen hat ſich gewandelt. Wir ſehen mit Verehrung zu ihnen hinüber, aber nicht mit dem Wunſch der Selbſtentäußerung zu ihnen hinauf. Sie ſind künſtleriſch die beſſeren; wir ſind aber auch da, ſo gut wir es können, uns zu betätigen. Soll ich nun ein Obergutachten in der Sache Müller wider Carſtens geben, wie es Richter bei ſtreitigen Fällen zu haben wünſchen?

Mir will ſcheinen, weder Fernow noch Müller verſtand Carſtens Bedeutung recht. Ich habe da gut reden, denn jene werden mir nicht antworten. Mir will nämlich das an Carſtens groß erſcheinen, was nicht helleniſch an ihm iſt, trotz der Vorliebe für helleniſche Stoffe: das was nämlich von ihm ſelbſt iſt. Dahin gehören freilich auch manche künſtleriſche Unbeholfenheiten, die auch kein Freund ſeiner Sache überſehen kann. Was Müller, der Künſtler, an ihm tadelte, iſt ganz unverkennbar richtig; was Fernow, der Philoſoph, an ihm lobte, nicht der Schwerpunkt ſeines Weſen. Die ſtrittigen Gegenſtände, nämlich Carſtens Entwürfe, ſind ja noch vorhanden, dem Vergleich mit den Urteilen zugänglicher gemacht wie damals, als jene gefällt wurden. Fernow ſah in Carſtens den Sohn der Griechen und als ſolchen feierte er ihn. Nur inſofern als er helleniſch war, konnte er ihn verſtehen. Das Dumpfe, Unaufklärbare, das ſinnlich nicht gedanklich Tiefe in ihm überſah er. Er überſah vor allem, daß er ſo deutſch war, daß bis heute kein Nichtdeutſcher ernſtlich von ihm und ſeinen Werken Kenntnis genommen hat. Er überſah, daß dies die Grundlage für Carſtens Beurteilung, für Carſtens von ihm geahnte Bedeutung für die Zukunft ſei. Er überſah auch Carſtens von der ſeinigen ganz verſchiedene Stellung zur Antike, die nicht auf Verſtehen, ſondern auf Empfinden ſich ſtützte und daher ſich nicht in Nachahmen äußerte, ſondern in nur zu oft unbeholfen an die Italiener ſich anlehnendem Nachdichten deſſen, wodurch ſie ihm das Herz bewegt hatte. So war er denn auch nicht rein antikiſierend, ſondern aller Strömungen voll, die die erregte Zeit durchfluteten. Fernow aber möchte ihn auf ſeine nüchterne Geſichtsauffaſſung feſtnageln, auf die eigene! Unduldſamkeit gegen die Jahrhunderte der Vergangenheit, gegen alles, was nicht im philoſophiſchen Exempel ohne

Bruch aufging. Und so kam es denn, daß für Carstens, für den empfindungsreichen, stimmungsschwangeren, seinen Sinnen unterworfenen, gegen Vernunftsgründe störrischen Sonderling das Urbild eines Kritikers des 19. Jahrhunderts als Vorkämpfer auftrat, indem er ohne viel Umstände zu machen, den Maler in sein System einpferchte. Und so bereitete denn auch Fernow später dem Nachlaß des Freundes in Weimar und Jena willige Aufnahme; er bekehrte Goethe dazu, dem Toten nachträglich ein sauersüßes Zeugnis für Wohlverhalten auszustellen.

So laut in der Folgezeit der Beifall für Carstens erklang, so wenig beachtete man in Deutschland bis heute seinen echtesten Kunstgenossen, den Züricher Heinrich Füßli. Dessen Vater war der Maler Johann Kaspar Füßli, der Verfasser der Schweizer Künstlergeschichte, ein Mann, der inmitten des kunstwissenschaftlichen Lebens seiner Zeit stand, der Herausgeber von Winckelmanns Briefen an seine Schweizer Freunde, der Verwandte von Hans Rudolf, der durch sein Künstlerlexikon der Wissenschaft unschätzbare Dienste leistete. Johann Kaspars Söhne zogen ins Weite: der ältere nach Österreich, wo auch er im Sinne des Vaters kunstwissenschaftlich tätig war; der jüngere zog nach London. Von dort, in der Schule Reynolds gebildet, kam er 1770 nach Rom. Er trat aus dem Kreise der Klopstock, Wieland, Lavater in den der Mengs und Winckelmann. Mit diesem gemeinsam reiste er nach Neapel. In einem Schreiben von 1764 redet ihn der Gelehrte mit dem süßen Namen eines geliebten Sohnes an. Er spricht ernst mit dem 23 jährigen, wie mit seinesgleichen über die herkulanischen Entdeckungen. Später in England wurde Füßli ein Vorkämpfer deutschen Geistes. Er übersetzte Lavaters Physiognomik, einiges aus Winckelmann, gab Vorlesungen über Kunst heraus, die 1803 wieder ins Deutsche übersetzt wurden. Man hat ihn in seinem neuen Vaterlande stets verhöhnt wegen seines schlechten Englisch. Noch gegen sein Lebensende hatte er seine Schweizer Aussprache nicht überwunden. So erzählte noch 1859 der Maler Rippingale: Es sei kein Stückchen von einem Engländer in dem zwergenhaft kleinen, aber beweglichen, mürrischen und ungestümen Manne gewesen, der eher einem Franzosen des ancien régime glich und auf engen Schultern und flacher Brust einen Kopf ohne Gefühl und Einbildungskraft trug. Aber Füßli wußte doch, sich in den geistigen Kreisen Londons seine Stellung zu machen. Cowper, der menschenscheue englische Über-

Digitized by Google

Heinrich Füßli: Die Nachtmahr

Digitized by Google

ſetzer des Homer, der Befreier der engliſchen Dichtung vom franzöſiſchen Vorbild, fand in Füßli einen gelehrten Kenner des klaſſiſchen Schrifttums, der zugleich von tiefem dichteriſchen Verſtändnis beſeelt war. Dante, Shakeſpeare, Milton, Spenſer bildeten die Welt, die ſeinen Geiſt beſchäftigte; Bilder zu ſeinen Lieblingsdichtern zu zeichnen, war ihm eine Hauptaufgabe des Lebens.

Füßli iſt ein Mann voll inneren Lebens, voll innerer Geſtalt. Gleich Carſtens nicht zum Akademiker geboren, widerſprach er eigentlich ſich ſelbſt, als er an des Klaſſiziſten Barry Stelle Profeſſor für Malkunſt an der Londoner Akademie wurde. Nannte er dieſe doch ein Zeichen des Elends der Kunſt, half er ſich doch beim Eintritt mit dem Witz, daß er niedrig genug von ſich denke, um der Anſtalt anzugehören. Tatſächlich hielt er ſich ſo hoch wie nur je Carſtens, war er ſich der Überlegenheit über die Engländer, die ihn nie ganz als den Ihrigen nahmen, bewußt. Ihn ſtützte dabei das Gefühl von der wachſenden Größe des deutſchen Schrifttums. Winckelmanns Schüler wurde der Vorkämpfer für Herders Ideen zur Philoſophie der Geſchichte der Menſchheit; er beteiligte ſich wie ſein Vater am Ausbau der Kunſtgeſchichte, er gab in den Vorleſungeu, die er an der Akademie hielt, einen Überblick über das Werden der Kunſt in allen Ländern, der ein Meiſterwerk iſt an Selbſtändigkeit, Kraft und Sicherheit des Urteils. Rembrandt wird ſtets der rechte Maßſtab dafür ſein, inwieweit eine Zeit maleriſche Werte zu ſchätzen weiß. Dem Mißverſtehen Rembrandts bei den deutſchen Klaſſiziſten ſteht das Verſtändnis Füßlis gegenüber. Goethe feierte Rembrandt wohl noch als Denker. Denn im Altmeiſter blieb der Zuſammenhang mit dem Vergangenen noch lebhaft. Aber einer der Seinen, Johann Gottlieb von Quandt, konnte noch 1853 die Begeiſterung für den Niederländer als eine Modetorheit verſpotten. Er würde ihm nur dann genießbar erſcheinen, wenn man in der Malerei wie im Geſange des Tones ohne Verſtändnis des Inhaltes ſich erfreuen könnte; er iſt ihm ein Mann, dem es allein im ſinnlich Ekelhaften und moraliſch Empörenden gelinge, ſtarke Wirkungen zu erzeugen; der ſelbſt im Kolorit der braunen Tinte des Helldunkels von Caravaggio übertroffen werde; deſſen Radierungen man nur in Kontur umzuzeichnen brauche, um zu ſehen, daß er als Stecher nichts geleiſtet habe, als ein Spiel von Licht und Schatten. Dagegen ſah Füßli die Kühnheit des Niederländers, mit der er ſich ſelbſt den Schlüſſel zum Tempel

Digitized by Google

des Ruhmes geſchmiedet habe. Rembrandt iſt ihm trotz der ungeheuerſten Mißgeſtalt und ohne Hinblick auf den Zauber ſeines Helldunkels, in allem, was irgend die Form betrifft, ein Genie erſten Ranges, das nur mit Shakeſpeare verglichen werden könne. Er wiſſe in jeder Wüſte eine Blume zu pflücken, das Zufällige zur Schönheit zu erheben, Kleinigkeiten Bedeutung zu geben. Bei allem Hange, ſein ſicheres Auge auf die kühneren Erſcheinungen der Natur zu heften, wußte er doch ihr in ihre Ruhe zu folgen, ſelbſt dem Unbedeutenden und Dürftigen Wert zu geben. Ebenſo ſteht Füßli zu Michelangelo. Dem ſtändigen Gejammer der Zeit, daß dieſen ſein heftiger Geiſt verleitet habe, die Grenzen der Kunſt zu überſchreiten, ſetzte Füßli die helle Freude über die Pracht im Entwurf, die unendliche Mannigfaltigkeit und Breite entgegen; die Bewunderung der Größe, mit der der Florentiner alles, ſelbſt die Mißgeſtalt erfüllte: Der Höcker des Zwerges hat bei ihm den Anſtrich der Würde; ſeine Weiber ſind Sinnbilder der Geſchlechtsvermehrung; ſeine Kinder tragen den Keim des Mannes in ſich; ſeine Männer ſind vom Stamme der Rieſen. So geht Füßli die Reihe der großen Künſtler durch als ein Meiſter der Darſtellung, als ein Mann mit wahrhaft großartiger Auffaſſung und durch die Begeiſterung für das Selbſtändige geſchärftem und vertieftem Blick. Sprach er gleich engliſch, ſprach er vor Engländern, ſo haben wir Deutſche uns dieſe machtvolle Erſcheinung doch nicht rauben zu laſſen: Seine Hörer verſtanden ſein innerſtes Weſen nicht, wußten nur ſeine ſprachlichen Fehler mit billigem Witz zu verhöhnen. Nur wenige haben in dem Sonderling eine tüchtige Natur erkannt, den Mann gerecht gewürdigt, der unter Genie die Kraft verſtand, den Kreis menſchlicher Einſicht zu erweitern, Neues in der Natur zu finden oder Gefundenes neu zu verwerten; der in der Schönheit nicht die romanhafte Träumerei der platoniſchen Philoſophie erblickte, ſondern das harmoniſche Ganze, das Zuſammenſtimmen der Teile; der ſich nicht als ſelbſtiſche Herrin wünſchte, die den Thron heute behauptet, um ihn morgen zu räumen. Dabei erkannte er die Schwächen der deutſchen Gelehrſamkeit: Er verhöhnte Winckelmanns „froſtige Ekſtaſe“ über den Laokoon; den Verſuch, die Einzelerſcheinungen in dieſem Werke wie mit dem Zirkel zu beſtimmen, der nicht viel klüger ſei, als wenn man die Sturmeswoge meſſen wolle: dieſe ſtürmiſche Stirn, die gerümpfte Naſe, das Verſinken der Augen, vor allem den langgezogenen Mund, in dem das letzte

Digitized by Google

Zucken ſitzt, Züge der im Rachen des Todes kämpfenden Natur. Da iſt überall ein echt künſtleriſches Mitempfinden, ein tiefes Verſtehen gegenüber dem Deuteln und Erklären: Lionardo nennt er ganz Ohr, ganz Auge, ganz Sicherheit der Hand, die jede Schönheit in ihren Zauberkreis zog, unerſättlich im Verſuchen; Raffael erkannte er mit einer für die Zeit einzigen Feinſinnigkeit als den Meiſter, der den Augenblick des Überganges, die Kriſe zu finden wußte, die das Vergangene in ſich trägt und mit dem Künftigen ſchwanger geht; in der Carracci Beſtreben, ungleiche Fäden in ein Gewebe zu wirken, ſah Füßli das Ende, das Verſchwinden des Charakters, das Verlaufen in Mittelmäßigkeit, in das Nichts, in Guido Reni Theateranmut. Überall ein auf ſinnliches Erkennen, auf künſtleriſches Eingehen in die Eigenart begründetes reifes Urteil! Ich wüßte keinen Deutſchen, aber auch keinen Nichtdeutſchen aus der Zeit um 1800, dem die jüngſte Kunſtkritik ſo zuſtimmen kann als ihm, als Füßli.

Wie kühn er ſich über Erfindung äußert! Warum ſoll der Künſtler ſich auf Sage, Geſchichte, Dichtung allein ſtützen? Soll allein ihm der unmittelbare Zugang zur Seele verſchloſſen ſein, ſoll er ihn nur vom Dichter als Almoſen hinnehmen? Würde die Gruppe des Laokoon nicht auf uns wirken, wenn deſſen Sage uns nicht erhalten wäre? Michelangelos Schlachtkarton lehrt ihn, daß nicht die Bedeutung des geſchichtlichen Vorgangs die Bedeutung des Werkes bedinge. Dies beruhe darauf, daß alle Formen der Bewegung gleich einem Regenſtrom aus des Meiſters Seele hervorgequollen ſeien. Dasſelbe lehrt ihn Raffaels Stanza del Incendio. Er hat das volle Verſtändnis dafür, daß der Nerv, die innere Erſchütterung und die Sicherheit des Auges und der Hand den Künſtler macht, nicht der Inhalt. Er prüft die Sixtiniſche Decke auf ihren zeichneriſchen Aufbau, wie ſie ihren Mittelpunkt hat, von dem alle Teile ausgehen und zu dem alle hinführen, wie nirgend die Handlung erliſcht, der vom Arm des heranfliegenden Gottvaters ausgehende Funke das neugebildete Weſen elektriſiert, das zitternd lebendig, halb aufgerichtet, halb noch zurückgelehnt, ſeinen Urheber zu begrüßen eilt. Dies Beleben des Kunſtwerkes erkennt er als die wahre künſtleriſche Erfindung; und das ſteht ihm ſichtlich höher als die geſchichtliche Kunſt, von der er als wichtigſte Aufgabe Erfaſſen der zeitlichen Eigenart in ihren Hauptformen, nicht in ihren Nebendingen fordert.

Als Maler iſt Füßli nicht leicht zu würdigen. Er hatte mit Carſtens die Abneigung gegen das Naturſtudium gemein, ebenſo die Mißachtung der Farbe. Er konnte malen: die Zeitgenoſſen erzählen, daß er es ſelbſt mit der Linken konnte, wenn die Rechte ermüdet war. Aber er hatte nicht eben viel Farbe. Das lag in der Zeit. Denn bei ihr galt der Realismus zumeiſt als Anhaften am Kleinen, die Farbe als ein Nachſpüren nach den Abfällen von den Paletten der Vornehmen in der Kunſt. Es war ein Schickſalswitz, daß er Lehrer für Malen an der Londoner Akademie wurde. Ihm hat ſeine Begeiſterung für Michelangelo wenig genützt. Denn von dieſem nahm er nur die zeichneriſche Breite auf, die Freude an der Muskelpracht. Auch in dieſer Richtung ähnelt er Carſtens. Dieſe Pracht iſt nur zu oft leer, kahl, aufgeblaſen, ohne Leben. Selbſt wenn er Shakeſpeares Titania ſchildert, verläßt ihn das Muskelpathos nicht; da wird Bottom zu einem fliegenden Herkules, Puck zu einem winzigen Athleten aufgebläht. Seine Helden erſcheinen wie Preisfechter, ſeine Schwerter ſind Bihänder, deren Stahl ſich unter der Wucht der ſie Führenden biegt; ſeine Frauen gehen wie auf Stelzen daher. Er hat keinen Witz. Sein Falſtaff wird zum wandelnden Federbett, ſein Hamlet ein irrſinniger Seiltänzer. So ſchildert ihn noch 1860 Walter Thornbury, und nicht ohne Grund. Aber wenn man dann ſeine Werke ſelbſt mit dieſem Urteil vergleicht, ſo überkommt einen die Luſt, ihn mit dem Maße zu meſſen, das er ſelbſt an Rembrandt anlegte. Trotz der ungeheuerſten Mißgeſtalt und der Leerheit in den auf Größe ausgehenden Linien, ein Künſtler, der auf ſich ſelbſt begründet war. Sein Sinn ſtand auf das Phantaſtiſche, auf das myſtiſch tiefe und, wie beides damals erfaßt wurde, auf das Erregen von Schauder, von Schrecken. Carſtens wurde in Rom zu einem Vorboten des Hellenismus in der Kunſt, Füßli, aus gleichem Holz geſchnitzt, in London zum Romantiker. Man ſehe trotz allem ſeine Titania: Da iſt ein wunderbares Empfinden für den dichteriſchen Inhalt, ein freies Vertiefen, ein Gebären aus der Anſchauung heraus; man ſehe ſein Alpdrücken, das 1781 für 400 Mark verkauft wurde, während der Bildnismaler Lawrence im Jahre 300000 Mark verdiente: Ein Mädchen ſchläft in ſchlechter Lage, der Kopf tief; auf ihr ſitzt der Alp, ein Klumpen mit großen Ohren, ein vertrackter Viehmenſch. Hinter einem Vorhang hervor ſchaut die Nachtmahr, die Stute mit glotzenden und doch blinden

Digitized by Google

Augen, wiehernd, geſpenſtig; da iſt echte Poeſie in dem Bilde, eine Erfindung, die aus der Seele, nicht aus dem Verſtande kam, ſinnliche Wiedergabe eines innerlich Erſchauten. Daß ſo etwas ein Mann malen konnte, der aus Italien kam, der klaſſiſcher Gelehrſamkeit voll war, das iſt eine wahre Tat freier, tiefer Empfindung, das war aber doch auch nur in England möglich, im Lande der aufwachenden Romantik.

Füßli wurde in Deutſchland durch ſeine Buchilluſtrationen bekannt. Hans Heinrich Meyer in ſeinem unter Goethes Namen erſchienenen Entwurf einer Kunſtgeſchichte des 18. Jahrhunderts bezeichnet 1805 Füßli als den Künſtler, der von den neueren Bekennern des Michelangelo das meiſte Talent bekunde und den noch größerer Ruhm erwarte. Die gewaltigen Formen ſeines Vorbildes nachahmend, füge er noch düſtere Beleuchtung und Grauſen erregende Gegenſtände hinzu, um, wäre es ihm möglich geweſen, das Entſetzliche hervorzubringen. Fruchtbarkeit der Erfindung und echt dichteriſcher Gehalt werden ſeinen Arbeiten nachgerühmt; ſein Ödipus, König Lear, Wilhelm Tell, Macbeth werden als untadelhaft in der Erfindung, gezwungen in der Stellung der Figuren, theatraliſch im Handeln bezeichnet.

Einen Nachfolger hatte Füßli zunächſt in Moritz Retzſch gefunden. Dieſem Dresdener Künſtler hat England mehr Anerkennung gezollt als Deutſchland. Seine Umriſſe zu Goethes Fauſt, ſpäter zu Schillerſchen Balladen, erſchienen in ziemlich harten Stichen; von ſeinen weſentlich beſſeren Zeichnungen erhielt ſich viel im Dresdener Kupferſtichkabinett. Es ſind Zeugniſſe einer ſehr eigenartigen Kunſtauffaſſung. In den Linien iſt noch etwas von der Rokokoanmut, in der Kleidung herrſcht das engliſche Theaterkoſtüm vor, wie es unter Garrick ſich entwickelt hatte, jene unerfreuliche Miſchung von Mittelalter und Renaiſſance, die den Modernen ſo oft den Wert der Zeichnung der unter ihr ſitzenden Geſtalt verkennen läßt. Aber hier iſt ein voller Strom der ſchaffenden Phantaſie, ein wirkliches Ausleben in den dargeſtellten dichteriſchen Vorgängen. Retzſch hat die romantiſch-kirchliche Strömung der Folgezeit nicht mitgemacht: er verſpottete in einer Zeichnung jene, die Raffael und die Bildnerei der Alten verwarfen; er ſchlug den Weg ein, den drüben in England Flaxman und Blake wandelten. Sind doch Flaxmans ſprudelnd geiſtreiche Arbeiten von tiefſtem Einfluß auf die jungen Künſtler jener Zeit geweſen.

Der Umriß, die einfache Linienzeichnung, wie ſie Flaxman ſchuf, war als das beſte Ausdrucksmittel für hohe Kunſt von der Äſthetik anerkannt worden. Fernow hatte dies als Carſtens Anſicht verkündet; die Maler beugten ſich dieſem Urteil. Der Künſtler habe, ſo hieß es, zur Darſtellung der Natur auf der Fläche zunächſt die Zeichnung. Sie gibt Form, Rundung, Beleuchtung, Haltung, Helldunkel, ja bis zu einem gewiſſen Grade auch die Farbe. Der äſthetiſche Ausdruck wird alſo durch die Zeichnung allein ſchon ausreichend wiedergegeben; ſie nur macht das Kunſtwerk zum Gemälde. Die Farbe iſt alſo ideell überflüſſig. Daher ſei ſie auch ſchwerer in Regeln zu faſſen, müſſe nach praktiſchem Kunſtſinn ausgeführt werden. Es ſei ferner nicht möglich, die Färbung zu idealiſieren, die Natur nach der farbigen Seite zu übertreffen. Denn die Farbe ſei etwas Tatſächliches: wahreres Fleiſch als das wahre gäbe es nicht; das Licht ſelbſt ſei in ſeiner Wirkung unerreichbar. Wohl aber laſſe ſich auch in der Färbung die Überlegenheit des Künſtlers über die Natur dartun. Und zwar in der Beleuchtung, die nicht zufällig, ſondern planmäßig geordnet ſein müſſe; ferner in der „Haltung“, wie Fernow die Abſtufung der Dinge durch die zwiſchen den entfernteren Gegenſtänden ſich einſchiebende Luft bezeichnet; im Helldunkel, indem Licht, Schatten und Mitteltöne ſo verteilt werden müſſen, daß eine durch ſich ſelbſt gefällige Einheit für die Empfindung entſtehe. Nur in der Beobachtung dieſer Regeln kann der Maler zu ſeinem wahren Ziele kommen: Zur Vereinigung der größten Wahrheit und Schönheit der Färbung im einzelnen, mit der größten Schönheit und Einheitlichkeit im ganzen.

Dieſe Lehre ſtellt den äſthetiſchen Ballaſt dar, der Peter Cornelius von Hauſe aus mit auf den Weg gegeben wurde. Als begeiſterter Bewunderer Goethes machte er, nach mehrfacher Beteiligung an den von den Weimariſchen Kunſtfreunden ausgeſchriebenen Wettbewerbungen, gleich Retzſch ſich an die Darſtellung des Fauſt. Er wollte ihn im Geiſte des 16. Jahrhunderts wiedergeben und warf ſich eifrig auf die Erkenntnis der Kunſt jener Zeit. Viele Gedanken aus alten Holzſchnitten ſind mit in ſeine Entwürfe übergegangen, viele Anregung dankt er Füßli. Im ganzen aber ſchuf er ein Bild von merkwürdiger Größe, von erſtaunlichem Ernſt, dem bald in den Nibelungen ein zweites folgen ſollte, das in mancher Beziehung reifer, wenn auch weniger urſprünglich iſt.

Digitized by Google

Man hat bei Füßli wie bei Cornelius den Geiſt Michelangelos entdecken wollen. Wollte man boshaft ſein, ſo könnte man ſagen: das Urteil der Zeit entſchied, ob Raffael oder Michelangelo das Vorbild geweſen ſei, am Umfang und an der Bildung der Wadenmuskeln: runde Wade iſt Raffael, ſolche mit ſcharf ausgeprägtem doppeltem Kopf iſt Michelangelo. Es iſt jedenfalls auf die Stilbeſtimmungen nach dem Vorbilde nur inſofern etwas zu geben, als man daran das Urteil, nicht das Kunſtwerk meſſen kann. Die Formen haben bei Cornelius eine andere Quelle. Er lernte vor allem an den Kupferſtichen und Holzſchnitten des Düſſeldorfer Kabinetts; dadurch war er nicht in das Weſen des deutſchen Mittelalters, ſondern in das der Renaiſſance eingedrungen. Nicht Dürer und Michelangelo, ſondern die Kleinmeiſter regten ihn an, durch ſie kam ein italieniſcher Zug in ſeine Kunſt. Man kann durch Cornelius' ganzes Schaffen hindurch Motive aus Flötner, Amman, Stimmer und anderen Meiſtern des 16. Jahrhunderts verfolgen. Nur einmal wird er wirklich gotiſch: bei der Darſtellung einer in Holz geſchnitzten Madonna auf dem Blatte, das Gretchen im Gebet zeigt. Es iſt vielleicht die widerſpruchfreieſte Figur der ganzen Reihe.

Wunderbare Fratzen ſchneiden in dieſen Jugendwerken des Cornelius die leidenſchaftlich erregten Menſchen: der Drang nach Ausdruck verzerrt ſogar den Knochenbau der Köpfe. Die Kiefer und Stirnen ſchieben ſich vor; die Naſenrücken fallen ein; die Augen drängen ſich ſchier aus dem Kopfe; die Linien ſind hart, die Körperlichkeit wird oft ungenügend gewahrt. Aber wer geſchichtlichen Blick für die Kunſt hat, der wird ſich über das Befremden, das einſt dem jungen Künſtler entgegentrat, hinwegſetzen und herausfinden, was an dieſen Zeichnungen die junge Künſtlerſchar in Cornelius den kommenden Mann der deutſchen Kunſt begrüßen ließ. Es iſt gerade der Widerſpruch gegen die alt gewordene Schönheit, das Gefühl für die Pflicht, die in Idealismus verkommene Kunſt mit jungen Sinnen zu erfaſſen und wieder auf Perſönlichkeit zu ſtellen. Wohl waren die alten Holzſchnitte Führer des Cornelius, aber ſie waren Führer ins Freie. Er wollte ſelbſt etwas ſein, aus ſich heraus neue Werte geſtalten. Es gärte noch unklar in ihm; aber die Ziele ſind dem Künſtler nie in voller Klarheit bewußt; ſie ſind immer umſchleiert durch eine zum Schaffen notwendige Einſeitigkeit. Denn das künſtleriſche

Digitized by Google

Schaffen ist nie verstandesmäßig, planmäßig: Der Selbständige findet vielmehr erst in seinem Schaffen, so wie es aus ihm unwillkürlich hervorquillt, die Grundlage für sein theoretisches Denken; das Ausprägen seiner selbst lehrt ihn, wie gute Kunst sein soll. Die Ästhetik der Künstler ist immer Erklärung ihres eigenen Schaffens; die Richtung wird bei ihnen nicht durch ästhetische Überzeugungen bestimmt, sondern durch die Stellung ihrer Kunst zur Kunst der Zeit, aus der sie hervorging. Das starke Ich äußert sich eben im Verarbeiten der Zeitgedanken; der nachdenkliche Künstler in der Erklärung dessen, was er schuf.

Die Blätter zum Faust lagen, ehe sie gestochen wurden, Goethe zur Beurteilung vor. Er sprach sich 1811 wohlwollend über sie aus, gab aber Cornelius einen Rat, der für jene Zeit durchaus bezeichnend ist: er warnte ihn vor der Einseitigkeit und Unvollkommenheit des 16. Jahrhunderts und wies ihn auf die großen Italiener. Das, was das Starke an Cornelius war, die knorrig deutsche Natur, zugleich das der alten deutschen Kunst Verwandte, gerade das, so riet ihm der Dichter des Götz von Berlichingen, solle er vermeiden. Statt dem jungen Künstler zu raten, sich innerlich zu sammeln und ganz er selbst in seinen Werken zu werden, wies er ihn an, er möge aus sich heraustreten. Die Reise nach Rom war die Folge. Noch im selben Jahre traf Cornelius dort ein, wo er alsbald im Kreise der „denkenden" Künstler als der Führer begrüßt wurde.

Er teilte aber diese Stellung mit einem, den nur völliges Mißverstehen für einen Denker nehmen konnte, mit dem Dänen Bartel Thorwaldsen. Nicht, um ihn zum Deutschen umzustempeln, wie es oft versucht wurde, sei er hier betrachtet, sondern weil sein Einfluß auf die deutsche Kunst gewaltig war, weil in Rom die Deutschen ihm allezeit am nächsten standen, und namentlich, weil sein Schaffen die eigentliche Erfüllung dessen ist, was die deutsche Archäologie seit Winckelmann vergeblich erhofft hatte.

Thorwaldsen kam 1797, siebenundzwanzig Jahre alt, nach Rom, bezeichnenderweise durch die Straße von Gibraltar, ohne etwas von der Welt gesehen zu haben, die zwischen dem Sunde und dem Tiber liegt. Er war damals ein schon mit den Ehren der Kopenhagener Akademie ausgezeichneter Bildhauer. Sein gelehrter, in Göttingen gebildeter Landsmann Georg Zoëga, nahm sich seiner an; das Urteil, das dieser über ihn fällte, ist

Digitized by Google

Peter Cornelius: Gretchen im Kerker

Zeichnung

Digitized by Google

bezeichnend: Wohl beſitze der junge Mann Geſchmack, tiefes Gefühl, ſei ein vortrefflicher Artiſt. Aber damit wußte Zoëga nichts Rechtes anzufangen. Er ſei außerdem denn doch gar zu unwiſſend in allem, was außerhalb der Kunſt liege; es ſei ein Fehler der Akademie, Leute von ſo geringer Vorbildung nach Rom zu ſenden, da ihnen hier viel Zeit verloren gehen müſſe. Spräche er doch nicht einmal eine fremde Sprache und habe er doch kaum die dunkelſten Begriffe von den Dingen, die er hier ſehe. Und dieſe Unbildung blieb ihm zeitlebens. Seine Unterhaltung, ſagt Rudolf Lehmann, der ihn im Alter kennen lernte, war von der allergewöhnlichſten Art, keine Sprache war ihm geläufig: das Däniſche hatte er zum Teil verlernt; deutſch und italieniſch konnte er ſich zur Not, wenngleich nur fehlerhaft, ausdrücken; engliſch und franzöſiſch fehlten ganz. Eine naive Einfachheit gab ſeiner Unterhaltung einen eigentümlichen Reiz. Keſtner nennt ſie freilich ein Hervorſtammeln; ſchildert, wie Thorwaldſen, ſchlichter Feſte ſich freuend, mit der Gabe des Wortes nicht beglückt, lange Weilen ſprachlos daſaß, wiſſenſchaftlicher Unterredung unfähig, nur aufnehmend ſich am Geſpräche beteiligen konnte. Es mangelte ihm das Geſchick im Leſen, obgleich er einige Werke deutſcher und däniſcher Dichter und den Homer in deutſcher Überſetzung beſaß; er kannte die Geſchichte nicht und hatte ganz und gar nichts gelernt. Keſtner ſagte geradezu, er habe nie ein Buch geleſen. Was er wußte, waren hier und da aufgefangene Brocken. Wohl feierte man mit ſeiner Kunſt den unbeholfenen Nordländer ſelbſt, man erteilte ihm draußen in der Welt ſchier königliche Ehren. Aber mein Vater erzählte mir oft, wie man ihn in Rom auf den Feſten der Ponte-Molle-Geſellſchaft mitten im Saal auf einen Stuhl und dieſen auf einen Tiſch geſetzt, ihm eine Wachskerze in die Hand gegeben habe und ſelbſt mit ſolchen um ihn in feierlichem Umgange herumgezogen ſei; oder, als er am Tiſche eingeſchlafen war, in grauſamem Scherz alle Kerzen verlöſcht, alle Fenſter verſchloſſen und ruhig weitergeplaudert habe, bis er, erwacht, mit dem Schreckensſchrei aufgefahren ſei: „Ich bin blind!“ Die jungen Künſtler trieben „Schindluder“ mit ihm, dem ſchönen, ordenbeladenen Greiſe mit den ſchneeweißen Locken und träumeriſchen grauen Augen.

Thorwaldſens Landsmann, Julius Lange, hat des Meiſters Kunſt geiſtvoll gekennzeichnet: der Däne, der in Rom lebt, dem

Vaterland entfremdet, ohne am Tiber heimiſch zu werden; der keinem Staat und außer durch die Geburt keinem Volk angehörte; der inmitten der großen Völkerbefreiungskriege Grieche in ſeiner Kunſt wurde, alſo in der einzig ihm gegebenen Form geiſtigen Auslebens. Inmitten des gewaltigen Kampfes, der das nichtfranzöſiſche Europa in den Zuſtand ähnlicher Vaterlandsloſigkeit zu ſtoßen ſich anſchickte, blieb dieſer Mann in völliger Ruhe, ohne jede künſtleriſche Teilnahme an dem Treiben draußen in der Welt: er wurde wohl Heldendarſteller, doch ein ſolcher, der die Tat, die Erregung, ja die Leidenſchaft floh; der Mars ſelbſt iſt ihm der friedenbringende Gott; die Ilias bietet ihm nie den Stoff für ein Kampfbild; er ſchafft die Bildſäulen, Feldherren und Staatsmänner ſeiner Zeit, doch nicht mit der Abſicht auf Ähnlichkeit — oft ſind ſie geradezu Erfindungen, die nur beſcheidenen Zuſammenhang mit der wirklichen Geſtalt des zu Ehrenden hatten — ſondern als ideale, der notwendigen Härte jedes heldiſchen Wirkens Entrückte, höchſtens als nach vollendeter Tat Ruhende: Es ſind dem in ſeinen Entſchlüſſen und Handlungen ſchwankenden Bildner ſelbſt entſprechende weichherzige Begriffe von Mannheit und idealem Heldentum!

Vielleicht kein Meiſter in Europa erfüllte ſo ſehr die Forderungen der wiſſenſchaftlich Denkenden, der an Plato und Ariſtoteles geſchulten Köpfe, wie dieſer Mann, der all die Kunſtwiſſenſchaft nie beachtet und noch viel weniger je verſtanden hat. Wie in den Bildwerken der Alten, ſo fand man in den ſeinigen den Geiſt, nach dem man ſich in der Kunſt ſehnte, in Leben übertragen. In ihrer Einfachheit bot Thorwaldſen den reichſten Stoff für die Erklärung, für geiſtreiche Auslegung. Keiner iſt helleniſcher als dieſer Däne, der der klaſſiſchen Bildung, der Primaner- oder gar Profeſſorenweisheit ſo gänzlich bar war; ja er erſcheint wie ein Hohn auf die Forderungen an Bildung, wie ſie die klaſſiſche Äſthetik an die Künſtler ſtellen zu müſſen glaubte. Der helleniſche Geiſt in ihm iſt nicht ein wiſſenſchaftlich erkannter, ſondern künſtleriſch empfundener. Die Erlöſung von der Rokokoanmut, die Thorwaldſen vollendete, nachdem ſo viele vor ihm ſie angeſtrebt hatten, iſt bei ihm nicht das Ergebnis einer Überzeugung, einer Abſicht, ſondern eine Form des Sehens. Er hatte ſich in Zeiten der eigenen träumeriſchen Tatenloſigkeit, die Zoëga für einfache Faulheit hielt, völlig eingearbeitet in Rom, hatte ſich eingelebt in die in Rom ihn

Digitized by Google

umgebende Antike und ſchuf in ſeiner Weiſe aus ihr fort. Wohl ſteckt in ſeinen gezeichneten Entwürfen noch viel von der Linienführung des 18. Jahrhunderts, in ſeinen fertigen Arbeiten iſt dieſe faſt ganz überwunden; abgeſtreift iſt das abſichtliche Gegenüberſtellen ſtarker Gegenſätze, namentlich in der Behandlung von Körper und Gewand, das Hinzielen auf Schattenwirkung, auf bewegten Umriß. Alles rundet ſich bei ihm, alles glättet ſich zu ſchlichter Linie, zu einfachen, ſtillen Wechſelbeziehungen. Ebenſo ruhig, ebenſo abgeneigt gegen jede Erregung, wie im Gegenſtande ſeiner Kunſtwerke, erweiſt ſich Thorwaldſen in deren Form. Nur ein Meiſter, der geiſtig nicht in ſeiner Zeit lebte, ihr wie ſeinem Volke bloß durch Geburt angehörte, nicht durch innere Verkettung, konnte ſich ſo ganz in eine fremde Zeit verſenken. Er iſt weder perſönlich noch national, er redet in allem, was er ſchafft, die Sprache anderer, dient dem Glauben anderer. Wilhelm Schadow wirft ihm vor, daß ihm die chriſtliche Offenbarung verſchloſſen geweſen ſei; daß ihm der Hauch des heiligen Geiſtes gefehlt habe; daß er ein Heide geweſen ſei in Lebensart und Überzeugung. Aber Thorwaldſen ſah nicht ein, warum er glauben ſolle, was er darſtelle. Er glaube ja auch nicht an griechiſche Götter. Und ſo bildet er, trotz manchem Widerſpruch, für die katholiſche wie für die proteſtantiſche Kirche, beiden ſoweit nach Geſchmack, als ſie in idealiſtiſcher Schönheit den Ausdruck ihres Weſens verſtehen; er ſtellt polniſche Helden und däniſche Staatsmänner, engliſche Frauen und deutſche Könige dar, ganz ohne einen Augenblick darüber in Zweifel zu ſein, daß ſein naives Schönheitsgefühl, ſein Können ihn befähige, jeder Aufgabe gerecht zu werden. Er bildet, getragen von der Abſicht, jenes hohe Menſchentum wieder herzuſtellen, das als der Geſamtinhalt der antiken Kunſt den Nachahmern vor Augen ſchwebte. Seine Götter und ſeine Menſchen, ſein Chriſtus wie ſeine Apoſtel, ſie dienen alle dieſem Ziel. Das Gemeinſame in ihnen überwiegt das Beſondere. Selbſt das Geſchlecht ſchwindet unter ſeinen Händen. Man rühmt die Keuſchheit ſeiner nackten Frauengeſtalten, man erkennt, wie ſie ſich zurückziehen, ſelbſt in ihrer Entkleidung geiſtig umhüllt, abgeklärt erſcheinen. Man pries dies vor allem, nachdem die Renaiſſance die ſinnliche Kraft, und das Rokoko den ſinnlichen Reiz des Frauenleibes vor allem betont hatte. Bei Thorwaldſen fehlt beides faſt ganz. Seine Frauen haben wohl die Organe ihres Geſchlechtes, aber ſie erſcheinen trotz-

Digitized by Google

dem geſchlechtlos, wie nicht geeignet zu empfangen und zu gebären, ganz im Gegenſatz zur Antike. Seine Kinder ſind kleine Große, ſeinen Männern fehlt der männliche Wille, die zeugende Tatkraft. Canova iſt ihm hierin noch weit überlegen. Dagegen folgt auf Thorwaldſen in breiter Maſſe die Bildnerei des Nackten, die an der Klippe der Sinnlichkeit vorbeizuſegeln weiß, indem ſie ſich in eine Hämmlingsempfindung hineinverſetzt, wähnend, dadurch klaſſiſch, keuſch zu wirken; jene Schule von Bildhauern, die ſich allem Gegenwärtigen verſchließen zu müſſen glaubte, um im Vergangenen zu ſchaffen; die die Volksart in ſich mit Mühe überwand, weil ſie in Thorwaldſen nie lebendig geworden war. Neben den Deutſchen ſind namentlich die Engländer in dieſe Schule gegangen: die Foley, Gibſon, Chantrey, Campbell, Weſtmacott und wie ſie alle heißen, die von Rom und London aus die engliſchen Schlöſſer mit keuſchen nackten Marmorweibern und die Straßen mit Bronzedenkmälern von Helden, Dichtern und Denkern in idealer Tracht und von idealer Geſtalt füllten. Es iſt bezeichnend, daß Italiener und Franzoſen ſich nur in Ausnahmen, man möchte ſagen aus Geſchäftsrückſichten, dieſer Schule anſchloſſen. Das gemeinſam Germaniſche jener Zeit iſt ſicher in Thorwaldſen neben der Antike entſcheidend, ſein Einfluß auf das deutſche Weſen gerade aus der Verwandtſchaft, aus der gleichen Unſicherheit im Volkstum erklärlich. War doch damals die däniſche Bildung der deutſchen noch aufs engſte verſchwiſtert, bildeten doch die jungen Schleswig-Holſteiner, die einen ſo großen Einfluß auf die Geſamtentwicklung gewannen, ein bindendes Glied in dem noch durch keinen Mißklang getrübten Verhältnis.

Der geiſtige Vorgang, der ſich bei Thorwaldſens Schaffen vollzog, iſt vielfach unterſucht worden. Sein Merkur bot dafür das beſte Beiſpiel. Keſtner erzählt uns, wie er entſtand: Thorwaldſen ſah einen Burſchen in der halb ſtehenden, halb ſitzenden Haltung: der Vorwurf reizte ihn und er fand bald den Gott, den er für dieſen Vorwurf verwenden könne. Mein Vater erzählte mir oft lächelnd, wie Gelehrte in Thorwaldſens Werkſtätte ſich über die tiefere Bedeutung der Haltung einer eine Schale darbietenden und dabei zurückgebeugten Geſtalt geſtritten und wie Thorwaldſen als Antwort ein Brett aufgehoben und ſich vor jene hingeſtellt habe, zurückgebeugt des natürlichen Gleichgewichtes wegen. Wie alſo nicht Überlegung, nicht wiſſenſchaftlicher Geiſt dem Bildner die Gedanken

Digitized by Google

eingegeben, ſondern Naturerfahrung, ruhig ſachliches Sehen. Ebenſo bei ſeinem Kopenhagener Chriſtus. Auch hier wird erzählt, wie er dem Beſchauer die Stellung, die denkbar einfachſte Haltung des Körpers vorgemacht und ſo in der Natur die Anregung und die Rechtfertigung ſeines Schaffens gefunden habe. Man bewunderte, wie er in ſorgenvollem Denken die Geſtalten innerlich erſann und ſie dann in freudiger Arbeit ſchnell in Ton überſetzte; wie dann aber als Übergewicht zu ſeinem ſubjektiven Schaffen ein objektiveres hinzutrat; wie frei von der bewußten Abſicht ein unbegreifliches, dunkles, dem Schickſal vergleichbares, in ihm ſchlummerndes Etwas ohne des Künſtlers Wiſſen und Zutun, ja gewiſſermaßen ſeiner Freiheit entzogen, zuſtande kam; wie durch eine vom Künſtler unverdiente Gunſt der Widerſpruch in ſeiner Tätigkeit gelöſt, ihm ſelbſt zur beglückenden Überraſchung ein objektives Kunſterzeugnis, alſo aus bewußtem Handeln und unbewußtem Genie eine abſolute Harmonie entſtand. So vollzog ſich nach Schellings Lehre und Worten der an Thorwaldſen beſonders klar ſich darſtellende Vorgang. Es bedurfte jenes unbegreiflichen Etwas, des Genies, um aus der Verehrung der Antike über die Nachahmung hinaus zu einer Kunſt des Schaffens in ihrem Geiſte zu führen. Die eigentliche Blüte des Neuhellenismus entſtand nicht auf dem Wege des Grübelns über die Alten, nicht durch ein Verſenken in die Geſamtheit ihres Geiſtes, nicht durch eine Wiedergeburt ihrer Denkart, ſondern durch einen Mann, der einfach ſinnlich in einen Teil der Schöpfungen Griechenlands, in die Bildhauerei ſich einlebte, wie ein Schüler in die Art des Meiſters, der ohne viel Nachdenken und mit unglaublich beſcheidenem Wiſſen die Dinge in der Natur auf antike Art zu ſehen lernte. Frägt man ſich, wo in Thorwaldſens Wirken die eigentliche künſtleriſche Tat liege, in ſeiner Aufnahme der Antike oder in ſeiner Vertrautheit mit der Natur, ſo wird man dieſer vor jener das Übergewicht einräumen müſſen. Andere waren beſſere Kenner der Alten, als er; ihn erhob, daß er als Kenner der Alten der Natur gegenüber unbefangen blieb. Der durch ihn zur Vollendung gebrachte Sieg des Neu-Alten beruht nicht auf der wiſſenſchaftlichen Kenntnis der erhaltenen antiken Reſte, nicht auf Winckelmann und ſeiner gelehrten Schule. Wenn Zoëga, der Gelehrte, Thorwaldſen in deſſen erſten römiſchen Zeit mit Rat zur Seite ſtand, ihn auf Verſtöße gegen Formen der Alten hingewieſen hat, ſo ging doch die Einwirkung des alten

Kunſtgeiſtes, wie ihn die Zeit verſtand und die folgenden Jahrzehnte prieſen, von der Kunſt ſelbſt, nicht von dieſem Gelehrten aus. Das Dämmerlicht der wiederauferſtandenen Sonne Athens hatte Winckelmann wohl geahnt, ihr Kommen ahnend verkündet, „der reinen Plaſtik ätherhellen Tag“ aber erſt Thorwaldſen, der Ungelehrte, Unbewußte, offenbart, der von all dem Denken über die Kunſt nichts verſtand; der kaum ein wenig Mythologie und Allegorienkunde getrieben hatte, keine Zeile griechiſch oder lateiniſch zu leſen wußte, der ein Böotier war im Sinn des wiſſenſchaftlichen Geiſtes der Zeit; der trotz ſeiner Größe als Künſtler von jedem „Gebildeten“ im ſtillen und auch oft genug im lauten gehöhnt und über die Achſel angeſehen wurde; dem aber eines gegeben war: künſtleriſche Sinne! Sinne, die nichts wollten, nichts dachten, nichts ahnten als das ſinnliche Nachſchaffen des in der Natur Geſehenen, das Verwirklichen der aus ihr geſchöpften Vorſtellung von den Dingen durch die ſchaffende Hand. Der Traum der Wiſſenſchaft war, die Antike erneuert wieder in das Tagesleben herauf zu beſchwören: Seine Erfüllung aber war ihrer kritiſchen und daher nicht bildenden Arbeit verſagt. Jedoch in der Kunſt wurde er durch einen Mann zur Wirklichkeit gemacht, der, von aller Wiſſenſchaft frei, nur Künſtler war. In England lebte einer, dem es ebenſoſehr an „Bildung“ mangelte und den eine gleiche Höhe der künſtleriſchen Kraft auf ganz andere, volkstümliche Wege führte, der Maler Turner. Beide waren ſtarke Naturen in der Einſeitigkeit ihrer rein ſinnlichen Begabung, beide Rätſel für die Zeit, die da glaubte, daß allein der Verſtand und das Wiſſen auf den Gipfel der Menſchheit führen könne.

Thorwaldſens künſtleriſche Laufbahn war die ungetrübten Glückes. Seit ſein Perſeus die begeiſterte Anerkennung ſelbſt des Canova gefunden, ſeit dieſer zugegeben hatte, daß das Werk des Dänen der Anfang eines neuen großen Stiles ſei, verließ ihn die Bewunderung der Welt nicht mehr. Vielleicht nur die Franzoſen, die um Rude und David d'Angers ſich Sammelnden und die ganz auf das Mittelalter verſeſſenen Romantiker wußten an ihm zu tadeln; doch auch ſie nur unter Anerkennung ſeiner Größe.

Heute liegen die Dinge etwas anders. Wir ſind heute nicht mehr ſo freigebig mit dem Worte Vollendung bei Betrachtung der Kunſtwerke. Wir haben gelernt, ſelbſt die Antike kritiſch zu betrachten, den geſchichtlichen Aufbau ihrer Entwickelung feſtzu-

Digitized by Google

ſtellen und dabei für jede Zeit das Eigene nach ſeiner Abhängigkeit von Schulung des Meiſters und beſonderer Begabung. All das ſind Grenzen jener Vollendung, die früher im reinen Sinn ſo oft gefunden wurde, ſolange in der Kunſtbetrachtung die mehr mit ſchwärmeriſchem Augenaufſchlag, als mit feſtem Hinſehen nahenden Romantiker und Klaſſiziſten das große Wort hatten. Und eine begrenzte Vollendung iſt eben keine. Wir ſuchen jetzt weniger das Göttliche in der Kunſt, als das geſteigert Menſchliche. Wir fordern daher von der Kunſt überhaupt nicht mehr eine reine Vollendung, ſondern eine aus den Bedingungen ſich ergebende erhöhte Eigenart. Wir können die Schwächen eines Werkes erkennen, ohne es darum für ſchwach halten zu müſſen. Denn wir beſcheiden uns, glauben nicht einmal mehr an die Untrüglichkeit unſeres eigenen Urteils, das ja auch nur ein Ergebnis aus Zeit, Schulung und eigener Begabung iſt.

Und ſo iſt's denn auch nicht möglich, über Thorwaldſen ein Urteil zu geben, das den Anſpruch auf allgemeine Gültigkeit erheben kann. Ich erinnere mich der drolligen Verzweiflung, in der ich eines Tages einen bekannten Berliner Romanſchreiber traf, der eben aus Kopenhagen zurückkam. Er war mit hoher Spannung in das Thorwaldſen-Muſeum gegangen, den Bau, der das Grab des Meiſters umfaßt und mit dieſem einen Überblick über ſein Lebenswerk. Wie feierlich! Wie tönen jedem Gebildeten Worte höchſten Beifalls über ein kleines Volk im Ohr, das ſo ſeine Toten zu ehren weiß. Der Berliner hatte aber ein langweiliges, ſchlecht gehaltenes Ganze gefunden und darin Bildwerke, die ihm geradezu entgegengähnten. Immer wieder derſelbe Kopf, derſelbe tote, gleichgültige Ausdruck, dieſelbe Rundung der Glieder, dieſelben Maßverhältniſſe, an den zahlloſen Flachbildern verwandte Verteilung der Geſtalten auf die Fläche, derſelbe Aufbau, der ſo glatt und ſicher gegeben, das Schema nur zu deutlich offenbarte, dieſelben unbedeutenden Handlungen, ruhigen Bewegungen. Eine ungeheure Menge von Geſtalten, doch ein Geſchlecht naher Verwandter, die man kaum von einander zu unterſcheiden vermag, alle ohne eigentlichen Willen, ohne Leidenſchaft, ohne Blut. Mit Angſt ſucht man nach dem Salz von ein wenig Sünde in dieſem Meer ſtiliſtiſcher Tugendhaftigkeit. Und wo man einen Anklang findet einer wirklichen Menſchlichkeit gegenüber den Erzeugniſſen einer mit mathematiſcher Sicherheit arbeitenden Maſchine für ſtilvollen Hellenismus,

Digitized by Google

da iſt's ein Reſt Rokoko, ein Reſt Canova, ein weicherer Schwung, eine flüſſigere Linie. So in den Rundbildern Nacht und Morgen.

Auch den Dänen iſt ihr berühmter Landsmann ſchon längſt langweilig geworden. Und wenn ich mich auf Herz und Nieren prüfe, ſo iſt er's mir auch. Das mag an uns liegen, die wir in einem bewegteren Daſein hinleben, als es jener in Rom hatte; wir, die wir nicht, wie er, alle Abend im Café um ein paar Pfennige Zahlenlotto ſpielen oder uns Anderſens Märchen vorleſen laſſen können — auch dieſer war als Geſellſchafter ein Langweiler erſten Ranges, wie mein Vater mir erzählte —; es liegt an uns, die wir die Kunſt in ihrer Vielheit verſtehen wollen; und ich beſonders, der ich jahrelang, infolge meiner kunſtgeſchichtlichen Arbeiten im Geiſt des Barock und Rokoko heimiſch war, der ich lieben lernte, was die Helleniſten wie das hölliſche Feuer flohen, der ich Schönheit an Dingen zu ſehen begann, die ſelbſt heute noch zumeiſt Abſcheu erwecken, z. B. an Bernini — wir alle, die Nervöſen, wie die kunſtgeſchichtlich Verbildeten ſind nicht die rechten Leute für Thorwaldſen. Er ſchuf eben aus ſeiner Zeit und für ſeine Zeit: nicht für die Helden der napoleoniſchen Kriege; Politik ging ihn ſo wenig an, wie Goethe; er ſchuf für die große Gemeinde der in Schönheit Trunkenen, der Äſthetiker und Genußſchwärmer, die Zeit und Luſt hatten, ſich ganz in die Kunſt zu verſenken, ihr das eigene Sein zu opfern. Wenn es auch bei uns noch altmodiſche Leute gibt, die ſich für Thorwaldſen begeiſtern, weil ſie noch in ſeinen Idealen erzogen wurden, ſo iſt doch die Begeiſterung heute nur noch geſchichtlich zu verſtehen, wie es heute vielen die Freude an Bernini iſt, wie zu Thorwaldſens Zeit jene an Rubens oder Rembrandt den Kunſtfreunden nur geſchichtlich verſtändlich war. Vorbei! vorbei! Die Zeit ſtürzt alle Größe. Nicht weil ſie wirklich beſſer wird, wie ſie ſelbſt ſtets glaubt; ſondern nur weil ſie anders wird.

In Rom aber thronte nach den Befreiungskriegen Cornelius neben Thorwaldſen um den auf dem Kapitol wohnenden preußiſchen Geſandten Wilhelm von Humboldt geſchart als die Kapitoliner, als die Häupter der deutſchen Kunſt. Denn dieſe zog in ihre Verehrung den Dänen mit hinein. Sie beide gaben den Gebildeten die Hoffnung, daß ihr großer Traum ſich verwirklichen werde: Die Auferſtehung eines neuen helleniſchen Zeitalters, einer Welt, in der nicht die Politik, der geſellſchaftliche Kampf, nicht Kriege und

Digitized by Google

Bartel Thorwaldſen: Morgen und Nacht

Digitized by Google

Internet Archive

Machtfragen die Geiſter beſchäftigen, ſondern in reiner Schönheit herrſchen werde — ewige Wonne in Phidias, Rafael, Cornelius und Thorwaldſen.

Nur einer konnte mit Thorwaldſen als gefeierter Träger der klaſſiſchen Gedanken in der Anerkennung der Gebildeten wetteifern, und das iſt der Architekt Karl Friedrich Schinkel. Auch er war in ſeiner Jugend in Rom; 1803—1805 hatte er Italien bereiſt, ohne aus der Begegnung mit den deutſchen Künſtlern eine merkliche Anregung zu erhalten, ebenſowenig wie Italien ſelbſt beſonders ſtark auf ihn wirkte. Er kam im weſentlichen als Romantiker nach Berlin zurück.

Die Geſchichte der Baukunſt in Deutſchland, in der Zeit unmittelbar vor Schinkel iſt leider noch ein ungeſchriebenes Buch. Man hat ſo ſehr ſich in eine Begeiſterung für die Klaſſiziſten hineingeredet, daß man, um ihr Verdienſt ins rechte Licht zu ſtellen, den Hintergrund, vor dem ſie ſtehen, ſo dunkel wie möglich färbte.

Eines war ja wohl an dieſem ſchwarz genug. Nämlich der Mangel an großen Aufgaben infolge der ſtaatlichen Mißſtände und der kriegeriſchen Unruhe. Schinkel und ſein Nebenbuhler in der Gunſt der Zeit, Leo von Klenze, begannen ihre Tätigkeit kurz nach dem Abſchluß der Befreiungskriege. Das Menſchenalter vorher, alſo etwa von 1780—1814 iſt ſehr arm an Bautaten, ſehr beſchränkt in ſeinen Mitteln. Wenn man bei manchen Eigentümlichkeiten der Schinkelſchen Schöpfungen immer wieder hervorhebt, daß er durch die Ungunſt der Verhältniſſe zu ſtörendem Zugeſtändnis gezwungen worden ſei, ſo gilt dies in noch viel höherem Grade von ſeinen Vorgängern.

Es hatte ſich in Berlin eine ſtrenge klaſſiſche Schule gebildet, die eine Reihe zum Teil früh verſtorbener Künſtler vorbereiteten: Friedrich Gilly iſt um ſeines Einfluſſes auf die Träger der Schule willen, auf Schinkel und Klenze hervorzuheben, Karl Gotthard Langhans um eigener Bauten willen bemerkenswert. Sein Brandenburger Tor in Berlin iſt in ſeiner ſchlichten Größe eine Preußen ehrende Tat. Es kam noch aus dem alten Geiſt, der vom Großen Kurfürſten ausging, über das Bedürfnis hinaus mit Zuverſicht für ſpäteres Auswachſen zu arbeiten; es iſt wert jenes Fürſten und ſeiner gewaltigen Vorausſicht; denn der plante kurz nach dem Dreißigjährigen Krieg die Straßen Berlins, die auch der Millionenſtadt angemeſſen ſind und heute erſt vollkommen von

Digitized by Google

deren Leben erfüllt werden. Das Tor iſt doriſch in redlicher Abſicht auf Strenge, doch noch ohne das volle Vertrauen auf die ſchönheitliche Wirkung der Ordnungen des Parthenon, noch mit dem vielleicht nicht ganz bewußten Streben ſie nach der Seite des Höfiſchen, Hübſchen — und das iſt ja dasſelbe — zu veredeln.

Es beſteht zwiſchen der Kunſt des Langhans und ſeines größeren Nachfolgers Schinkel ein Unterſchied, wie zwiſchen der Canovas und Thorwaldſen. Vor einem halben Jahrhundert nahm man noch an, beide ſeien durch ein tiefes Tal getrennt, zwiſchen ihnen laufe die Grenze einer zum Tode müden und einer in größter Jugendfriſche begeiſterten Kunſt hin, dort, wo es uns heute oft ſchwer wird, überhaupt Unterſchiede zu erkennen. Wohl lag zwiſchen beiden eine allen Völkern gemeinſame Lebenserfahrung, die wir heute nur geſchichtlich nachempfinden können: Die napoleoniſchen Kriege, die ein junges tatkräftigeres, rückſichtsloſer anſtrebendes Geſchlecht hervorgebracht hatte. Aber die innere Gemeinſchaft iſt außerordentlich viel größer als das Trennende.

Die Kunſt des ſeiner Zeit weithin berühmten Baumeiſters Friedrich Weinbrenner, der 1791—1797 in Italien ſtudierte, iſt zweifellos von geringerem Können in zeichneriſcher Beziehung geweſen, als jene Schinkels. Sie ging überall infolge des Mangels an Aufträgen, an eigentlich fachmäßiger Beſchäftigung ſtark zurück. Ein Künſtler, wie Chriſtian Traugott Weinlig aus Dresden, deſſen Wirken durch ſeine gedruckten Reiſeeindrücke, durch ſeine zahlreichen Radierungen für die architektoniſchen Bücher der Zeit, durch ſeine in der Dresdner Techniſchen Hochſchule bewährten Studienblätter ſich klar erkenntlich erhielt, der ſich dort als feinſinniger und jeder lebenskräftigen Anregung zugänglicher Mann erwies, kam doch nie dazu, ſein Können in einer größeren Bauleiſtung zu betätigen. Ein anderer, Gottlob Friedrich Thormeyer, hat doch im Bau der Brühlſchen Treppe in Dresden einmal ſeine Kunſt zeigen können. Beſſer erging es in Bayern dem Nikolaus Schedel von Greifenſtein, der im Max-Joſeftor 1805 in München einen letzten Triumph des Stiles baute, der nach Anſicht der Nachlebenden Zopf war; oder dem Peter von Nobile, der im Wiener Burgtor ein ernſtes und kräftiges Werk zuſtande brachte. Weinbrenners Arbeiten aber, namentlich die in Karlsruhe, ſtellen eine eigentümliche Wiederbelebung des Palladianismus dar, der an die engliſche Auffaſſung mahnt. Etwas Ähnliches vollzog ſich

Digitized by Google

durch Yuſſow in Kaſſel und auch ſonſt noch hier und da. Ehe die Baukunſt jener Zeit zum inneren Abſchluß kam, brach das Elend der napoleoniſchen Kriege herein, ihre Keime vollends vernichtend. Mehr als alle anderen Künſtler waren die Architekten auf das Gebiet der Träume verwieſen, wollten ſie ſich ſchöpferiſch betätigen.

Wie in Kaſſel, ſo haben in Hannover engliſche Einflüſſe den franzöſiſchen die Wage gehalten. Die Höfe dankten ja lange Zeit dem Soldatenhandel mit England ihren Wohlſtand; die etwa 140 Millionen, die für Landeskinder über den Kanal herüberfloſſen, haben auf den Geſchmack einen merklichen Einfluß gehabt. Freilich iſt die Zeit der engliſchen Regierung in Hannover, die nach 123jähriger Dauer 1837 endete, für die Stadt nicht eben ſegensreich geweſen. Erſt ſeit der Wiener Kongreß das Kronland zum Königreich erhoben hatte, ſeit der Herzog von Cambridge als Vizekönig hier waltete, hat ſie an dem allgemeinen langſamen Fortſchreiten mit teilgenommen. Laves war es, der dort große Straßen und Plätze ſchuf, mit kühner Hand, mit weitem Blick dem kleinen Reſidenzſtädtchen von etwa 15000 Einwohnern die Möglichkeit bot, ſich zu dehnen und zu entwickeln. Sein Waterloodenkmal iſt eine jener Ehrenſäulen, die in England damals aller Orten entſtanden, ſein Schloßbau kaum minder durch die Heimat des neuen Königs Ernſt Auguſt in den Formen bedingt. Erſt im Theater kommen die deutſch-klaſſiſchen Geſtaltungen bei ihm mehr zum Durchbruch.

Im allgemeinen aber drückte der klaſſiſche Idealismus auf allem freieren Schaffen: Die Säule, die Ordnung waren die ſtrengen Herren, gegen die kein Widerſpruch denkbar war. Alle Aufgaben mußten ſich ihren Forderungen unterwerfen. Der in Rom lebende Maler Koch klagt einmal ſehr luſtig über dieſe Verallgemeinerung der Form: Wie ſich die Schneider kleiden gleich den Fürſten und die Fürſten gleich den Schneidern, ſo ſind Tempel und Kirchen, Kaffeehäuſer und Wachſtuben alle in gleichem Schnitt, gleicher Form und Bedeutung, oder vielmehr Nichtbedeutung. Man kann nicht unterſcheiden, ob ein Tempel dem Jupiter oder dem heiligen Rochus geheiligt iſt, ob der Seſſel, auf dem der Kunſtphiloſoph thront, ein kuruliſcher Sitz oder ein Nachtſtuhl ſei. Die modernen Bauwerke, obſchon ſie auf antiken Geſchmack Anſpruch machen möchten, entfernen ſich immer mehr vom Geiſt guter Antiken! Und er hat ſelbſt Schinkel gegenüber nicht unrecht. Dieſem mochte freilich ſelbſt in Italien klar geworden ſein, daß die Antike nicht ausreiche,

Digitized by Google

allen Kunſtanforderungen der Zeit zu genügen. Seine erſten Vorſchläge für Bauten in Berlin waren denn auch gotiſch. Wie die meiſten regſamen Architekten ſeiner Zeit hatte er die lange Friſt der Beſchäftigungsloſigkeit während der Kriege dazu benutzt, Proſpekte zu malen. Der Gartenbau und das Theater lehrten die Notwendigkeit, die Architektur im Zuſammenhange mit der Natur zu empfinden und darzuſtellen. Im Theater aber, in der Bühnenmalerei, war die Romantik ſchon ſeit ſehr langer Zeit gepflegt worden. Die luſtigſten und keckſten Meiſter der Barockbühne, die Galli-Bibiena, hatten die Forderungen der Oper befriedigen und neben ihren Prunkgebäuden ſchauerliche Ruinen, verfallene Schlöſſer und dergleichen ſchaffen müſſen. Mit der Leichtigkeit ihrer Auffaſſung und der Sicherheit ihrer Hand wußten ſie ſolchen Bauten die rechte Stimmung zu geben. Die Romantiker nahmen ſie dann auf: Beethovens Fidelio entſtand 1805; in der Kerkerſzene iſt die Dekoration noch ganz im Sinn des italieniſchen Barock gedacht. Schillers Räuber haben dagegen ſchon die Naturromantik des engliſchen Gartens; die Jungfrau von Orleans ſchon jene mit ſtrenger beobachteten mittelalterlichen Formen ſchaffende, wie ſie namentlich durch Quaglio in München zum künſtleriſchen Ausdruck kam; Schinkel iſt der Vermittler zwiſchen Romantik und Antike auf dem Theater. Er wurde der rechte Nachfolger jenes großen Bühnenarchitekten Servandoni, der zuerſt und unter ſtürmiſchen Beifall der Völker den Bibiena gegenüber den „reinen Geſchmack“ auf faſt allen Bühnen der Welt herſtellte; der die Kuliſſe erſt mit Racine und Corneilles Geiſt wahrhaft verſöhnte; der Voltaires Geſtalten den rechten Hintergrund gab. Und zugleich in Schinkel der rechte Zeitgenoſſe Goethes, der dem klaſſiſchen Weſen eine neue, einfachere, menſchlichere, minder ſchönredneriſche Seite abgewann. Die Mittelglieder zwiſchen dem römiſchen Ruinenmaler Panini und ſeiner Schule und den malenden Architekten des beginnenden 19. Jahrhunderts, den Schinkel, Klenze, Thormeyer und wie ſie alle heißen, zu ſuchen, muß der Sonderforſchung überlaſſen bleiben.

Auch in dieſem Gebiet hat man Schinkel als einen Anfang, als einen künſtleriſchen Höhepunkt bezeichnen wollen. Nicht ſein Bauen, ſondern ſein Dichten in Entwürfen hat man den beſten Teil ſeiner Kunſt genannt; man hat in ihnen die reichſte Blüte ſeiner klaſſiſchen Kunſt zu finden geglaubt, das reine Erfaſſen des

Digitized by Google

Geistes der Alten und das volle Wiedergebären dieses Geistes aus deutscher Brust. Wunderlicher Widerspruch! So verwandt wähnte man Schinkel den Hellenen und so deutsch erfand man ihn dabei, daß man zu der Ansicht kam, deutsch und hellenisch sei geistig aufs innigste verwandt. Und wie liebende Mütter immer Ähnlichkeiten ihrer Kinder mit dem Vater entdecken, so waren die Schöpfer und Nährer dieses Gedankens unermüdlich im Verkünden des Satzes: Hellas ist durch Schinkel in Deutschland zum Wiedererstehen gebracht, nach zweitausend Jahren der Finsternis ist bei uns das Licht der Schönheit wieder erwacht: In Berlin ist es aufgegangen!

Wir aber sehen jetzt, seit das Licht wieder im Untergehen, Schinkels Einfluß im Schwinden ist, daß man unrecht tat, ihn aus der Entwickelungsgeschichte herauszureißen und als einen nur am eigenen Verdienst zu Messenden zu verehren. Auch er ist weit mehr der Abschluß einer Zeit und eines künstlerischen Gedankens, als der Anfang eines Neuen, noch nicht Dagewesenen; sicher aber ist er ein Glied in der sich *stetig* vollziehenden Entwickelung der Baukunst, die, ihrer barocken Eigenwilligkeit entkleidet, in das Joch der Nachahmung, der Stilgerechtigkeit gepreßt war und nur hier und da das Joch in anderer Form zu tragen sich bemühte, wähnend, wenn dies weniger drücke, sei es überwunden. Von Palladio zu den Klassizisten des endenden 18. Jahrhunderts, zu François Mansart, Juvara und Soufflot, zu Wren, Kent, Adam, Soane, zum Empire Frankreichs, zu Schinkel, Klenze und Hansen, den Meistern der Renaissance und der Gotik in neuerer Zeit herrscht ein gleiches Streben, ein gleicher Geist: die Unterordnung unter das Vorbild, jener Geist, den Michelangelo bekämpfte und dem das Barock und Rokoko erlagen. Der Geist des Gesetzes, der Regel, des Wissens im Gegensatz zur rücksichtslosen Selbstbetätigung, freien Darstellung des eigenen Geschmackes. Schinkel half die Sache Palladios gegen die Michelangelos zum Siege zu bringen. Und wenn heute wieder der gewaltige Florentiner als Sieger in der Kunstauffassung erscheint, so sind doch die letzten Worte im Kampf zwischen den beiden großen Strömungen noch nicht gesprochen!

Schinkel hat mit seinen Vorgängern gemein, daß bei ihm die Säulenordnung noch für vielerlei Arten von Bauten das Ausdruckmittel hergeben muß: eine dorische Tempelfront für die

Digitized by Google

Hauptwache in Berlin, wie vor dem Schloß Charlottenhof, eine Säulenhalle vor dem Muſeum. Und man kann alsbald die Kunſt ſeines Mitſchülers Leo von Klenze, die in München zu ſo hohen Ehren kam, hinzufügen: joniſche Säulen vor der Glyptothek, doriſche an den Propyläen, an der bayeriſchen Ruhmeshalle hinter der Bavaria, ja ſelbſt die Walhalla bei Regensburg iſt ein doriſcher Tempel, alſo keine Walhalla, ſondern ein Pantheon: ſo wollte es König Ludwig I. anfangs auch nennen. Die Beiſpiele ließen ſich noch außerordentlich vermehren. Wie viel ſelbſtändiger iſt trotz der wie mit Keulenſchlägen geſchaffenen Gliederung Soufflots Pariſer Pantheon, wie viel ängſtlicher halten ſich die deutſchen Klaſſiziſten an die athenienſiſchen Vorbilder. Ob, wie am Muſeum in Berlin, ein zweigeſchoſſiges Gebäude, oder ob einheitliche Räume hinter den Säulen ſtehen, erſcheint noch immer nebenſächlich: die Schauſeite iſt ein Ding für ſich, ſie iſt für den Helleniſten nur abhängig von den klaſſiſchen Geſetzen reiner Formgebung.

Schinkel änderte im Laufe ſeines Wirkens ſeine Anſichten über das Entſtehen der Baukunſt. Anfangs war er der Meinung, ſie ſei vom menſchlichen Bedürfnis ausgegangen, habe nach Bequemlichkeit die Bauſtoffe verbunden, im Streben nach Feſtigkeit und Dauer; ſie habe ſich dann erſt zu höherer Kunſt erhoben, indem ſie Feſtigkeit und Dauer äußerlich kennzeichnete und die dieſe Eigenſchaften bedingenden einzelnen Teile durch Verzierung kräftiger hervorhob.

Das widerſprach der Schönheitslehre der Idealiſten, und Schinkel, der philoſophiſch Geſchulte, der als Jüngling durch Rom gewandert war, Fichtes Werke in der Taſche, konnte dieſer Lehre dauernd nicht Widerſtand leiſten. Die Baukunſt, verbeſſerte er ſich in ſeinen Niederſchriften ſelbſt, ging gleich von der Idee aus, unterſchied zwiſchen dem Bedürfnis und der Idee. Das Bedürfnis ſteigerte ſich langſam durch Jahrtauſende zum Ideal, während die Idee der Baukunſt unmittelbar vor Augen ſtand. Die rohen Völker bauten für die Idee: die aufgerichteten Steine, Pyramiden, Grabmäler bezeichnen bloße Gefühle, dienen keinem Bedürfnis. Schinkel blieb der Anſicht, daß das Ideal der Baukunſt im geiſtigen und phyſiſchen Entſprechen aller Teile mit ihren Zwecken liege, daß daher jede auftretende Zeit mit neuen Anforderungen auch neue Ideale haben müſſe. Alte Kunſt liege den neuen Anforderungen oft fern; neue Empfindungen ſeien

Digitized by Google

daher notwendig: ein wahrhaft geſchichtliches Werk dürfe nicht geſchichtlich Abgeſchloſſenes wiederholen, ſondern müſſe eine Fortſetzung der Geſchichte darſtellen. Die altgriechiſche Baukunſt in ihrem geiſtigen Inhalt feſtzuhalten, ſie auf den Bedingungen der neuen Zeit zu erweitern, das Beſte aus den Zwiſchenzeiten mit ihr zu verſchmelzen, ſchien ihm die Aufgabe eines vom Himmel beglückten Künſtlergeiſtes. So werde man aus den lange abgenützten neuitalieniſchen und neufranzöſiſchen Grundanſchauungen, durch die ſoviel Heuchelei und Langeweile erzeugt ſei, zur Kunſt der eigenen Zeit kommen.

In neuerer Zeit klagt man Schinkel an, ſeine Werke ſeien langweilig; dasſelbe warf Schinkel ſeinem Vorgänger, dem Rokoko vor. Es iſt aus ſeinen Reiſebeſchreibungen erſichtlich, wie wenig ihn ſelbſt Palladio berührte. Kein Wort der freudigen Erhebung vor deſſen Werken in Vicenza, in Venedig; keine herzliche Zeile für Perraults Louvrefaſſade, der Schinkel für ſeinen Muſeumsentwurf ſo viel verdankt! All das war ihm Zopf! ebenſo wie der Klaſſizismus der Engländer, das Pantheon in Paris. Sein Auge war verzaubert auf Athen gerichtet, auf die helleniſche Baukunſt, deren Werke er doch ſelbſt nie geſehen hatte. Wohl kannte er Paeſtum, die doriſchen Bauten Siziliens: ſeine Reiſebücher erzählen von dieſen. Er hat die Denkmäler Polas, einiges in Rom, Taormina, Girgenti u. a. mehr gezeichnet. Aber auch dieſe Werke beſchäftigten ſeinen Geiſt nicht eigentlich. Den doriſchen Stil in ſeiner Frühzeit, in ſeiner derben Urgeſtalt konnte er ſo wenig wie die Renaiſſance für die viel gegliederten Forderungen ſeiner Zeit verwenden; er ſcheute ſich vor der grauſamen Folgerichtigkeit, mit der die Franzoſen ſich während der Revolution dieſer Form bemächtigt hatten; der römiſche Stil erſchien ihm bereits als Verfall, als ein gefährlicher Verführer ins Gebiet des gefürchteten Zopfes. Die gedruckten Quellen, aus denen Schinkel wenigſtens für die erſte Zeit ſeines Schaffens Anregung entlehnen, ſich belehren konnte, waren außerordentlich arm. Und doch waren ſie ihm Leitziel und letzter Inhalt ſeiner formalen Beſtrebungen. Es iſt erſtaunlich, wie er das Wenige, was er kannte, zu beleben verſtand; wie er mit dem wenigen Weine, der ihm zur Verfügung ſtand, immer neue Krüge zu füllen wußte.

Dies Wuchern mit ſeinem Pfunde iſt ſicher eine große künſtleriſche Tat. Seit dem Bau der Louvrefaſſade, ſeit Perrault und

Digitized by Google

deſſen Nachahmern, wie z. B. in Berlin Knobelsdorff einer war, iſt in Deutſchland keine Säule geſchaffen worden von ſo feinem Maßempfinden, wie jene Schinkels; keine Giebelfront, von ſo völlig harmoniſcher Wirkung, von ſo ſorgfältiger Durchbildung in den Einzelheiten und ſo genauer Berechnung der Wirkung durch die Verhältniſſe. Es iſt auch nie gelungen, die ſtarre Form des Giebeldreiecks ſo wohltuend mit dem Bau zu verbinden, den es deckt, eine ſo widerſpruchsloſe Einheit zwiſchen Wand und Säulenvorbau zu erreichen, als etwa am Berliner Schauſpielhaus und außerdem an Klenzes Glyptothek. Nicht die Fülle ſchöpferiſcher Gedanken macht Schinkel zu einem großen Meiſter, ſondern der feine Sinn für Verhältniſſe, die wohlgebildete Form, die geſellſchaftliche Anmut, die auch den Mann im Verkehr auszeichnete. Er war und blieb zwar ſein ganzes Leben lang preußiſcher Geheimrat. Das iſt eine Würde, vor der viele zu ſtarke, viele zu geringe Achtung haben. Im Geheimrat ſteckt ein ſtarkes Stück Beſchränkung des Menſchen, Verzicht auf die äußere Kraftentwickelung, Verſchleierung der geſunden Lebensäußerungen. Aber im Werden der Nation hat er ſeine Stellung, ſeine unleugbar hohe Bedeutung. Er iſt in ſeiner Pflichterfüllung und in dem ſelbſtentſagenden Genügen in dieſer ein Stück tätig wirkſamen Kantſchen Geiſtes. Nicht im Gehorſam äußert dieſer ſich, nicht in kämpfender Tatkraft, ſondern in der Erkenntnis der Notwendigkeit, dem gemeinen Ganzen zu dienen. Friedrich der Große ſpricht ſein Wort mit hinein. Und ſo ſind denn Schinkels Bauten nicht nur in der Abſicht geſchaffen, das Schöne zu leiſten, ſondern auch dem Volk Anregung zu bieten, zu nützen, zu dienen; ſie ſind Erfüllungen der Pflicht des Künſtlers, als Volkslehrer zu wirken, woran das 18. Jahrhundert nur ſelten gedacht hatte. Und wenn die Pflichterfüllung auch nicht das Höchſte in der Welt iſt, ſo haben wir ihr doch alle das Wiedererſtehen unſeres Volkstums zu danken. Schinkel iſt ſomit ein Befreier, trotz eigener Gebundenheit; ein Mitarbeiter am Werk der geiſtigen Vertiefung der Nation, die durch ſtrenge Zucht gehen mußte, um ſich ihrer ſelbſt zu erinnern.

So ſind namentlich die über das formal Schöne hinausgehenden Bemühungen Schinkels von hohem Segen begleitet geweſen. Iſt es nicht ein Segen, wenn ein halbes Jahrhundert hindurch ein anſtrebendes Volk oder doch ein großer, dies Fort-

Digitized by Google

Digitized by Google

ſchreiten in ſich tragender Teil durch einen Mann die Vollendung für ein vornehmes geiſtiges Gebiet erlangt zu haben glaubt? jene Vollendung, in der Wollen und Vollbringen ſich decken. Und dies glaubte Altpreußen, glaubte Berlin für die Baukunſt durch Schinkel und durch ſeine Schule erlangt zu haben. Der Umſtand, daß das Wollen ſich ſpäter änderte und daß mithin das Vollbringen ſich nicht mehr mit ihm deckte, kann den geſchichtlichen Wert des Kunſtabſchnittes nicht beeinträchtigen. Schinkel ahnte dieſe Zukunft! Nur ſeine Schüler haben ſich in dem Wahn gewiegt, das dauernd Treffliche zu beſitzen, vor allem ſeit durch Böttticher ſeine Lehre aus einer lebendigen zu einer wiſſenſchaftlichen geworden war.

Schinkel erwies ſich als belebende Kraft am meiſten dann, wenn er ſich genötigt ſah, außerhalb der klaſſiſchen Form zu ſchaffen. Am wenigſten erfolgreich war er in der Gotik, wie an anderer Stelle zu beſprechen ſein wird. Aber ſein Verſuch mit dem Backſteinbau, wie er an der Bauſchule in Berlin, der ſpäteren Bauakademie, dem ſo oft gehöhnten „roten Kaſten“ durchgeführt wurde, iſt eine Vorahnung deſſen, was das Jahrhundert noch oft beſchäftigen ſollte; ſie iſt ein Streben nach ſelbſtändiger Form, die in Anlehnung an Altes und in Verwendung neuer Bauſtoffe den Ausdruck für neue Bedürfniſſe und neue Forderungen ſuchte. Schon an den ſtarken Gegenſätzen, in denen ſich das Urteil über dieſen Bau äußerte, kann man ſehen, daß etwas Beſonderes in ihm verborgen ſteckt. Der Münchener Friedrich Pecht hat recht, daß dieſer Verſuch Schinkels, einen eigenartigen Stil zu finden, an einem verfehlten Bau gemacht wurde, der einförmig, nüchtern, trocken, mehr einer Kaſerne als einer Schule ähnlich, von ſchlechter Raumverteilung, von tödlicher Eintönigkeit ſei; man kann ihm nicht widerſprechen, wenn er ſich zu dem Ausrufe verſteigt, daß das Werk der Erfindung eines Korporals Ehre machen würde. Und doch ruht immer noch mehr Schöpferkraft darin, als in vielen anderen Bauten, die einſt gerade um dieſer willen das höchſte Lob erfuhren. Pecht nennt als leuchtendes Gegenſtück Ferſtels Öſterreichiſches Muſeum in Wien. Aber wie raſch hat dies ſeinen Ruhm eingebüßt, iſt die Erkenntnis gekommen, daß das Gute an ihm nicht neu, und des Neuen herzlich wenig iſt, namentlich der neuen ſchöpferiſchen Gedanken. Denn die Kraft zum Schaffen iſt doch ein Eigenes, was man ſelbſt beſitzen muß, nicht

Digitized by Google

ſich leihen kann. Bei Schinkel war ſie preußiſch in ihrer Geradlinigkeit, Regelrichtigkeit! Gerade deshalb ſteckt in ihr, ſowohl der Gotik wie der Antike gegenüber, viel mehr Selbſtändigkeit, als in der ganz entlehnten Renaiſſance Ferſtels.

Nicht die Frage, ob die Alten dies oder jenes gemacht haben, entſchied bei Schinkel für oder wider die Annahme eines Gedankens, ſondern er forſchte danach, wie die Griechen, in ſeiner Lage, ſelbſt die vorliegende Aufgabe gelöſt hätten. Es war der Stolz und es erwies ſich endlich als die Schwäche des Berliner Hellenentums, daß es nicht von Berlin aus, ſondern von Hellas ſeinen Weg anzutreten wähnte. Aber es wollte doch vorwärts, es ſah ſeine weit hinausgeſteckten Ziele nicht im Fertigen, ſondern im neu zu Schaffenden. Nur ſollte mit rückwärts gewendetem Auge und Herzen weitergeſchritten werden!

Die Bauſchule war ein erſter ſolcher ſtiliſtiſcher Verſuch. Wie verkehrt iſt Pechts verdammendes Urteil über ſie. Von ihr geht eine erneute Achtung vor dem Bauſtoff aus, und ſei es vor einem ſo wenig geſchätzten, wie der Backſtein. Es gehörte ein feiner Blick dazu, jene Größe der Auffaſſung, die bisher für häßlich Gehaltenes als ſchön empfinden lehrt, daß Schinkel aus der Not des Bauens mit Ziegel eine Tugend machte. Mit einem gewiſſen unbeabſichtigten Selbſtſpott nannte man die von ihm dem Mittelalter entlehnte Weiſe „Backſteinrohbau“. Man hätte ſie Backſteinfeinbau taufen ſollen. Denn der rohe Stoff ſollte eben verfeinert werden und wurde es an der Bauſchule durch Wiederaufnahme der Glaſur an einigen Schichten, durch Brennen in Ton modellierter größerer Stücke. Schinkels Irrtum war, daß er ſich zu ſehr auf die Wirkung des mit entzückend feinem Strich gezeichneten Ornamentes verließ und auf große Gliederungen des ganzen Baues verzichten zu können glaubte. Seine Schüler übertrieben auch hier ſein Streben. Denn Schinkel hatte unverkennbar beobachtet, daß der Ziegelbau große Gefahren in ſich bürge. Der Beſchauer will nicht ſehen, daß ein mächtiges Werk aus kleinen Steinchen mühſam zuſammengeſchichtet iſt. Das nimmt dem Werke die Würde, den Anſchein der Dauer. Soll alſo der Ziegelbau groß wirken, ſo muß die Maſſe groß ſein, ſo daß die Einheit des Steinchens in der Wucht der Fläche verſchwindet. Die Niederländer ſtellen die Bauglieder in Hauſtein und nur die Flächen in Ziegel her: ſie haben jene Wirkung begriffen. Vor

dem Schloß zu Ferrara kann man einsehen lernen, wie Ziegel behandelt werden muß; ebenso vor den Strebepfeilern einer nordischen Backsteinkirche: die Masse muß wirken, da es der einzelne Stein nicht tut. Die Masse wächst aber an Wirkung neben der feinen Einzelheit. Die Kunst des Kontrastes, auf der so viel von der Wirkung gerade der älteren deutschen Bauten beruht, war verloren gegangen bei dem Streben nach Einheit. Schinkel suchte ihn wieder, wenn auch mit bescheidenem Gelingen; über dieses zu lächeln, will sich für die auf seinen Schultern Stehenden nicht gut schicken.

Die Ehrlichkeit gegen den Baustoff ist eine der leitenden Beweggründe beim Entwurf gewesen. Schinkel wurde es schwer, hierin folgerichtig zu bleiben. Durch die ärmlichen Verhältnisse der Zeit wurde er oft gezwungen, im Putz Ersatz für Stein zu suchen; doch kam er nicht zu der Erkenntnis, daß auch der Putz ein echter Stoff sei, daß er eben nur durch seine Verwendung an Stelle des Steins zu einem unechten werde. Der formale Idealismus war in Schinkel noch so stark, daß er die Wahrheit mehr in der richtigen Verwendung antiker Steinformen als in der bei anderem Stoffe nötigen Umgestaltung der Form erblickte, außer eben beim Ziegelbau. Und es ist bezeichnend, daß fast das ganze Jahrhundert hindurch die deutsche Baukunst an der Stelle stehen blieb, an der Schinkels architektonische Wahrheitsliebe scheiterte. Ziegel werden vermauert, indem man sie an fünf Seiten mit Kalk bestreicht. Man tut aus praktischen Gründen gut, auch die sechste Seite nachträglich mit diesem Stoff zu überziehen. Man tut auch aus künstlerischen Gründen gut, weil man eben dadurch an Stelle der vielen Steine und lästigen Fugen eine Fläche bekommt, wie ja auch die Griechen ihre Marmorblöcke aufeinanderschliffen, damit Säulen und Wände als ein Ganzes erscheinen möchten. Nun aber gilt es den Putz als Überzug, als Verkleidung zu kennzeichnen. Das deutsche Rokoko hat dies meisterhaft und mit der Wahrheitsliebe von Grübelei freier, natürlicher Verständigkeit getan, indem es die Flächen durch Umrahmungen, durch Relief, durch Malerei gliederte. Schinkel baute ein Palais am Wilhelmsplatz in Berlin um. Es blieb Putzbau. Wie klug und geschickt hatte der Rokokomeister diesen künstlerisch verwertet, wie unwahr wurde er durch Schinkels den Quaderbau nachahmende Anordnungen. Der Rückschritt gegen das 18. Jahrhundert im einfach Verständigen in der Kunst ist schwerlich irgendwo auffälliger.

Die Berliner Schule war ſtolz auf ihr ſinngemäßes Schaffen. Es beruhte dies auf Schinkels Vorbild und auf Böttichers Lehre, die dieſer ſeit 1843 in einem Buche niederlegte: die Tektonik der Hellenen. Beide Künſtler haben nur einmal über die Geſetze der Kunſt miteinander geſprochen. Aber Gedanken brauchen nicht durch das Wort mitgeteilt zu werden, ſie liegen in der Luft. Wenn Schinkel zu der Anſicht kam, daß die Architektur in unmittelbarer Anſchauung der Idee entſtanden ſei, ſo iſt Bötticher der Ausführer dieſes Gedankens geworden, obgleich er ſchwerlich des Baukünſtlers Aufzeichnungen kannte.

Wen die geſchraubt gelehrte Ausdrucksweiſe Böttichers, ſeine Vorliebe für zum Teil ſelbſt gebildete Fremdwörter und für wiſſenſchaftlichen Ballaſt abſtößt, ſein Buch ſelbſt zu leſen, dem ſei K. Streiters meiſterhafte Wiedergabe von deſſen Inhalt empfohlen. Ihr folge ich auch hier.

Böttichers Ziel war, die von den Griechen in die Form gelegten Grundſätze aufzuklären. Er ging dabei von der Vorausſetzung aus, daß der griechiſche Tempelbau eine reine Erfindung helleniſchen Geiſtes, von vornherein für Stein erdacht ſei, und daß die Bemalung überall den Inhalt der Formen erläutert habe, wo die plaſtiſche Gliederung fehle. Er ſchuf ſeine Lehre ohne Griechenland geſehen zu haben; er gründete ſie auf die zeichneriſchen Aufnahmen von Bauten, deren Zahl ſich zwar gegen die Zeit Schinkels vermehrt hatte, immer aber noch ſehr beſcheiden war; er ſetzte voraus, daß ſehr früh, nachdem die helleniſche Kunſt als ein Fertiges vom Volke Griechenlands geboren war, der Verfall eingetreten ſei. Dieſe Lehre konnte er nur dadurch durchführen, daß er alles, was nicht in ſie hineinpaſſen wollte, für unfertig, verderbt oder für ſchlechte Zeit erklärte. Die Schulfuchſerei des Idealismus der Zeit wurde durch ihn auf den Höhepunkt gebracht: es gab für ihn überhaupt in der ganzen Welt nur ein paar Bauten, die „gut“ ſeien.

Die griechiſche Form iſt für Bötticher die Verkörperung oder bildneriſche Darſtellung eines inneren Begriffes im Raum. Das iſt jedenfalls tiefer gefaßt als die ältere Anſicht, daß die Architekturform, ich möchte ſagen der Stummel einer früheren Zweckform ſei, daß ſich alſo der Fuß einer Säule zur Wurzel eines Baumſtammes annähernd verhalte wie die Bruſtwarze des Mannes zur milchſpendenden der Frau. Architektoniſche Kernform nennt Bötticher

Digitized by Google

jene, die in ihrer Nacktheit die ihr zugewiesene Aufgabe im Bau erledigt, also die eigentlichen Zwecke des Tragens, Stützens usw. erfüllt. Um diese Kernform müsse sich aber eine Hülle, eine schmückende Bekleidung und äußere Darstellung (charakteristische Attribution) legen, die den Zweck hat, die vom Kern verrichtete Arbeit zu versinnlichen. Die Hülle gibt also die sinnbildliche Darstellung des Zweckes und soll die Verbindung mit dem anschließenden Bauteil (Junktur) und die Beziehung beider zueinander klarlegen. Solche Sinnbilder gewinnt die griechische Kunst aus den im Leben der Griechen vor Augen stehenden Körpern, die ähnliche Zwecke erfüllen. Das Vorbild ward somit zum Schema, erzeugte eine volkstümliche Formensprache, die das gleichzeitige Geschlecht durchweg verstand. Durch Verknüpfen vieler solcher Sinnbilder wird die Formeneinheit des Baugliedes, durch Verknüpfung aller einzelnen Bauglieder die Formeneinheit des ganzen Baues hergestellt. Die schmückende Hülle kann entweder bildnerisch oder malerisch hergestellt werden. Sie ist nie willkürliche Verbrämung; nie von fremden Völkern erborgt, künstlich erklügelt; nie, wie Vitruv lehrt, vom Holzbau entlehnt, sondern durch den Zweck gesetzlich bestimmt nach dem gesunden, scharfen und natürlichen Darstellungsvermögen der Hellenen; sie ist daher alsbald jedem mit den Sinnen der Hellenen Schauenden als Sinnbild für das Tragen, Stützen, sich Erheben, Absinken, frei Enden, das Heften oder Verknüpfen, das frei Schweben erkennbar gewesen.

Die Art und Weise, wie Böttticher nun die einzelnen Glieder erklärte, näher zu betrachten, ist Sache der Fachwissenschaft. Durch die Kunstform, so lehrt er, wird der innere Zweck der einzelnen und aller Formen am Bau erklärt. Verstehe man diesen Zweck, dann empfinde man den Genuß der Schönheit. Denn die Form selbst sei weder schön oder unschön; sie werde es erst dadurch, daß sie den Begriff wahr und schlagend darstelle. Eine schöne Form schafft man nach Böttticher also dadurch, daß man für ihren Begriff ihr Schema technisch plastisch vollkommen entwickelt. So werde die Formbildung der Willkür entrissen und zur allgemein gültigen, unantastbaren Wahrheit erhoben.

Ein Rausch der Begeisterung, aufrichtiger ehrlicher Bewunderung zog durch die Bauwelt und auch durch die Ästhetik. Endlich hatte man sie gefunden, die lang gesuchte Wahrheit; das Wesen der Schönheit war in der bisher der philosophischen Zergliederung

Digitized by Google

gegenüber ſprödeſten Kunſt klargelegt! Es iſt leicht, ſich heute darüber zu wundern, daß Böttticher nicht mehr Einwände fand. Einer liegt uns heute zunächſt: Schön iſt nach Böttticher nur die Form, die man verſteht; vor Böttticher verſtand man ſie nicht, ſelbſt nicht im Rom des Auguſtus; alſo war vor ihm die helleniſche Kunſt nicht ſchön; man täuſchte ſich damals einfach darin, wenn man ſie ſchön fand; denn das war theoretiſch nicht möglich, da man ſie ja falſch verſtand!

Aber nicht ſolche Erwägungen ſtürzten Böttichers Lehre, ſondern die Erkenntnis der Archäologen, daß alle Vorausſetzungen ſeiner feinſinnigen Lehre falſch ſeien: Es wurde mit aller Sicherheit durch die Spatenarbeit des von Schliemann eingeleiteten neuen Aufſchwunges der Altertumswiſſenſchaft tatſächlich erwieſen, daß die Griechen von anderen Völkern ihre Formen entlehnten; daß den Steinformen der Holzbau vorbereitend vorausging; daß die von Böttticher als notwendig erklärte Malerei an ſehr vielen Stellen fehlt. Es erweiſt ſich ferner, daß der von der archäologiſchen Beſſerwiſſerei nachgerade zum Trottel heruntergeurteilte Vitruv mehr von der Sache verſtand als der Berliner Geheimrat, wenn dieſer auch gegen die Nichtswiſſer wetterte, die gegen ihn aufzutreten ſich erlaubten. Außerhalb von Berlin hatten ſich früh Spuren des Abfalles von Böttichers übergeiſtreicher Arbeit gezeigt; unter den Baumeiſtern, denen die Tüftelei der Tektonik zuwider war, wurden die Abtrünnigen immer zahlreicher: man lernte mit einer höflichen Verbeugung gegen den Geiſt des Buches die eigene Unbekanntſchaft mit dem Inhalt zu entſchuldigen; endlich, ſeit den achtziger Jahren ſahen ſelbſt die Berliner Archäologen ein, daß die Lehre Böttichers ſich nicht halten laſſe. Seit ſie ihren Rückzug vor Schliemann mit der ſtürmiſchen Aufnahme des Widerborſtigen in ihren Kreis verſchleierten, ſtand Böttticher an ſeinem Lebensabend allein. Seine Lehre iſt begraben, beigeſetzt zur Seite jener ſeiner Vorgänger.

Böttticher war in ſeiner nüchternen und dabei anmaßenden Lehre von dem Glauben ausgegangen, die Hellenen ſeien eine erſte Auflage ſeiner Berliner geweſen. Er dachte ſich den Iktinos oder ſonſt die griechiſchen Meiſter als eine geiſtige Vorausnahme Schinkels. Auch ſie müßten, ſo glaubt er, philoſophiſch, Hegeliſch gebildet geweſen ſein, um ſo tief äſthetiſche Werte zu erfinden. Um ſie habe ſich ein Volk geſchart, das ihre Lehre, die fertig ge-

borene, alsbald verſtand, von der plötzlichen Reiſe nicht überraſcht, ihr alsbald ſelbſt gereift gegenübertrat: Lauter kluge, feinſinnige Denker, die ſich mit den Fragen der Funktion der architektoniſchen Formen beſchäftigten. Vom Weſen des Schaffens, von dem Gebären aus der Dumpfheit der Empfindung durfte man in Berlin nicht laut ſprechen, ohne für einen Unaufgeklärten, Ungebildeten zu gelten. Alles war jetzt erhellt, nirgends ein Zweifel über Abſicht und Anſicht der griechiſchen Formenfinder. Wo dieſe Erklärer und Aufklärer einen Geiſt verſpüren, ſagte einmal Friedrich Schlegel, da wandelt ſie Geſpenſterfurcht an.

Anders der Klaſſizismus in München. Klenze hat ein Buch veröffentlicht, das ſeine Eindrücke auf einer griechiſchen Reiſe enthält. Er hatte Griechenland geſehen, hatte für Athen unter dem Wittelsbacher Otto geplant und gebaut, während Böttticher das Land ſeiner Lehre erſt ſah, als dieſe längſt gedruckt und verkündet war. An Gelehrſamkeit gab der nach München verſetzte Oberſachſe dem Berliner nichts nach. Man findet mühſam aus ſeinem 750 Seiten ſtarken Buch die eigentlichen Reiſeeindrücke heraus, die ſich überall hinter einem Schwall von wiſſenſchaftlicher Unterſuchung verſtecken. Und das Ergebnis der Eindrücke? Klenze kam mit der Anſicht, daß die Akropolis der große Prüfſtein klaſſiſchen Kunſtſinnes ſei; daß, wer hier nicht geheilt werde von „individuellen und topiſch nationalen Aberrationen", wer hier nicht den individuellen Augenreiz großen Kunſtgeſetzen unterwerfe, gerichtet ſei vor dem Areopagos der Nachwelt. Schon Pecht machte darauf aufmerkſam, daß die Begeiſterung dem Reiſenden geradezu die deutſche Sprache verſetzte. Er bekundete ſich im Augenblick des erſten Sehens freudig ſelbſt, daß er ſeine Prüfung vor der Nachwelt gut beſtanden habe. Die Rechnung ſtimmte, er fand in Athen genau das, was er in München geahnt hatte. Und daher fühlte er ſich ſo frei von allen topiſch nationalen Aberrationen, ſo gehoben im Genuß des Parthenon, daß er getragen, gelehrt, vornehm, d. h. ſoviel als möglich in Fremdworten reden mußte. Aber dann geht gleich wieder eine lange Abhandlung über die Verehrung an, die die Akropolis durch die Jahrhunderte erfuhr. Doch wohin gerate ich! ſchließt er dieſe. Er war eben ein wenig in die Schulfuchſerei des deutſchen Gelehrten geraten: vor dem, was ihn begeiſtert, ſah er ſich ſofort gereizt zu lehren, vorzutragen. Und endlich merkt man, daß Klenze auch hier nicht einen Augenblick ſein heimatliches Wirken an der

Digitized by Google

Iſar vergaß: nicht einmal im erſten Hinblick auf die gefeiertſten Werke jener höchſten, mit allen Kräften angeſtrebten Kunſt! Selbſtgefällig dachte er nur an ſich und ſein Tun. Die Akropolis gab Klenze auf dieſes erſte Hinſchauen zur Antwort: König Ludwig I. und ſein neuer Günſtling Gärtner haben doch unrecht, wenn ſie nicht ganz München nach meinem Rat antik bauen, ſondern es mit allen möglichen anderen Stilen verſuchen!

Lange Zeit waren in der Kritik Vergleiche zwiſchen Schinkel und Klenze an der Tagesordnung. Man kam zu dem Ergebnis, daß der Berliner größere Feinheit, der Münchener mehr Schwung beſeſſen habe. Aber damit iſt Klenzes künſtleriſcher Rang noch nicht feſtgeſtellt. Auch ſein Schaffen iſt vorzugsweiſe entlehnt, außer in der Raumbildung, in der Behandlung der Maſſen. Hierin iſt er zweifellos ſicherer, ſteht er feſter auf der zu Fleiſch und Blut gewordenen Überlieferung. Trotz der in der Kunſtgeſchichte zu gunſten Berlins durchgeführten Verſchiebung ſtehen eben die Münchener Meiſter, die noch in Weinbrenners Richtung ſchufen, höher als die gleichzeitigen Berliner. Das Nationaltheater bildet einen ſehr achtenswerten Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert, die Einrichtung der Reichen Zimmer in der Reſidenz zeigt noch eine Höhe des techniſchen Könnens und einen Geſchmack, von deſſen Vorhandenſein Klenze für ſeine Zwecke Nutzen hätte ziehen können. Aber welcher Unterſchied zwiſchen dieſen Zimmern und jenen in Klenzes Feſtſaalbau! Dem Äußern dieſer rieſigen Anlage warf Franz Reber noch 1876 Palladianismus vor: Das heißt, er merkte, daß hier die Verbindung mit der Vergangenheit ſtärker erhalten war als bei Schinkel. Das Innere iſt aber von einer ſo gewaltigen Langweiligkeit, wie ſie nur das gelehrte 19. Jahrhundert zu zeitigen vermochte. Ich denke noch mit Schrecken an den Tag, an dem ich mit einer Herde anderer Neugieriger durch dieſe Säle getrieben wurde. Der Führer nannte viel berühmte und unberühmte Namen von Künſtlern, die hier gearbeitet haben. Ich muß zu meiner Schande geſtehen, daß ich nicht eines ihrer gewiß ſehr vielſagenden Bilder mir anſah. Geblendet verweilt der Geiſt an den rieſigen leeren Wänden, an dem ſperrigen Schmucke, an den erſchrecklich häßlichen Farben, an den protzigen Vergoldungen, nur mit der Frage beſchäftigt, ob es wirklich möglich ſei, daß man vor zwei Menſchenleben dieſe Armſeligkeiten für einen Fortſchritt gehalten gegenüber der aufjubelnden Pracht des Zopfes, des ver-

achteten Perücken- und Haarbeutelstiles. Wer die Schwankungen des Schönheitsgefühles und die Wertlosigkeit zeitgenössischen Urteils erkennen lernen will, der gehe in die Residenz zu München!

Die Antike hat in Bayern nicht Wurzel zu schlagen vermocht wie in Berlin. Sie fand dort keinen Boden. Der gebildete Berliner war töricht genug, sich für einen Spree-Athener zu halten; der ungebildete Altbayer war zu vernünftig, um nicht über ein Isar-Athen zu lächeln. Nur der König in seiner Sehnsucht nach reiner Schönheit und seinem stilistischen Sammeleifer konnte hoffen, das bayerische Volk für sich und für den Plan zu gewinnen, das Land zu einem kunstgeschichtlichen Museum für Baukunst zu machen. Am 18. Oktober 1830 wurde der Grundstein zur Walhalla gelegt, dem Ort ewiger Seligkeit nach der Anschauung unserer Vorvordern, hier gedacht als ein Ort des Andenkens an berühmte deutsche Männer und Frauen. Der Tag mahnte an jenen des Sieges bei Leipzig. Am 18. Oktober 1842 war der Bau vollendet. Mit großer Feierlichkeit wurde dieses freudige Ereignis begangen. Ludwig I. stellte sein Fest dem sechs Wochen vorher gefeierten der Grundsteinlegung des Kölner Domes entgegen. Er feierte gleich Friedrich Wilhelm IV. Deutschlands Größe, Deutschlands Einheit, ihre großen Vorkämpfer.

Aber der Tag war noch nicht gekommen zu solchen Festen. Was solle der Bau in Regensburg, dem Sitze des perpetuierlichen Reichstages, also an jener Stelle, die an den Verfall des alten Kaisertums mahne? Man solle lieber die Erinnerung an so Lahmes Unbeholfenes, Unfruchtbares, das jenes war, niederschlagen. Das Unternehmen sei ein bayerisches, kein deutsches. Wäre der Plan den Bundesfürsten vorgelegt, die Wahl der Walhallagenossen von einem deutschen Areopage ausgegangen, die Weihe des Baues eine Tat aller deutschen Volksstämme, dann — ja dann wäre der griechische Tempel, der dort neben der bischöflich Regensburgischen Ruine Donaustauf und dem Schloß des Reichspostmeisters Thurn und Taxis sich erhebt, wohl geeignet gewesen, deutschem Volkstum zum Ausdruck zu dienen. So klang es durch die Zeitungen Nord- und Mitteldeutschlands. Und Heine jubelte über die Gelegenheit zum Witz. Wie beim Dombau zu Köln entdeckte er plötzlich sein protestantisches Herz und höhnte, weil Luther in Walhalla übergangen sei: Der König wage nicht, dies dem Klerus anzutun;

Digitized by Google

Luthers Büſte fehle, ſein Name ſei nicht auf einer Inſchriftentafel zu finden, auf dem Walhallwiſch:

In Naturalienkammern fehlt
Oft unter den Fiſchen der Walfiſch!

So jammervoll dieſer Vers, ſo verkehrt das gewählte Bild iſt, da ja ſicher unter den Fiſchen das Säugetier Walfiſch fehlen muß, ebenſo ſchlecht ſind die aufgeſtellten Büſten. Der Verfertiger, der Bildhauer Arnold Hermann Loſſow, der als der beſte, genialſte Schüler Schwanthalers galt, hatte, um die ſo oft wiederholte Aufgabe ſich zu erleichtern, einen Normalkopf gebildet, dem nach Bedarf verſchiedene Naſen angepappt wurden. So wenigſtens ſchilderte ſein Sohn Karl Loſſow den Betrieb. Während die gebildeten Deutſchen über den äſthetiſchen und nationalen Wert dieſer Bauten ſtritten, während die Altbayern in ihrer ſonderbaren Tracht zu dem neuartigen Feſt ſtaunend zuſammenkamen, ſaß ein engliſcher Maler an der Landſtraße und malte den Sonnennebel, den Staub, die ſtrömende, bunte Menge und im Hintergrund auch den bayeriſch-griechiſchen Tempel mit dem nordiſchen Namen und dem Zweck, eine nicht vorhandene Einheit zu feiern. Er ſah die Schönheit nicht in der Idee und nicht in der klaſſiſchen Form, ſondern in dem farbigen Eindruck des Lichtes, in den Stimmungswerten. Es war Turner. Hätte er ſein Bild in Deutſchland ausgeſtellt, alle Kunſtweiſen hätten über den verrückten Kerl laut aufgelacht!

Es blieb in München nicht bei der Antike. Klenze ſelbſt wurde vom Könige gezwungen, äußerlich den Königsbau unmittelbar dem Palazzo Pitti in Florenz nachzuformen. Obgleich von Hauſtein und in den Abmeſſungen jenem wenig nachſtehend, bleibt er doch ſo gar arg hinter ihm an Wirkung zurück, daß man ſich unwillkürlich nach dem Warum? fragt. Es iſt ſicher nicht nur die andere Lage; gewiß macht der anſteigende Vorplatz den Pitti trotz ſeiner Breite hoch erſcheinend. Aber am Münchener Max Joſefplatz iſt durch das Heranrücken anderer kleiner Bauten den rieſigen Verhältniſſen ein Maßſtab gegeben, der die Wirkung gleichfalls ſteigert. Der wahre Grund der geringen Wirkung iſt aber wohl der, daß überall der Naturkraft des Florentiner Baues Zwang angetan iſt. Dort eine wuchtige Rüſtung, hier ein ſauber aufgeputztes Gewand um den Leib des Helden. Die Kraft des Pitti iſt hier gebrochen durch die akademiſche Formenbehandlung, durch eine im einzelnen nicht auffällige, den ganzen Bau aber durch-

Digitized by Google

dringende Wohlerzogenheit der Gliederung. Jener iſt geboren, dieſer gebildet; jener trotzig, dieſer akademiſch. Iſt's recht, daß ich dies Wort gebrauche, daß auch Klenze anzuwenden liebte? Nach ihm hat beiſpielsweiſe Michelangelos Moſes eine nichtsſagende akademiſch verdrehte Stellung, einen Satyrkopf mit Lockenhaar und einem Bart, der an das Zerrbild grenzt, und dazu die Tracht eines römiſchen Bäckergeſellen. Wie ſollen wir Nachgeborenen Klenzes Ziele verſtehen können, wenn wir ſein Urteil ſo ganz und gar für verkehrt halten!

Wir würden uns auch verwundert genug anſehen, wenn es möglich wäre, in einen Kreis von Berliner Architekten aus der Schule Schinkels einzutreten. Welch andere Beſtrebungen, welch andere Sprache als heute! Es gab in Berlin viele lebhaft anſtrebende und bedeutende Baumeiſter; die wollten die Lehre in künſtleriſches Leben umſetzen und nun ihrerſeits den an ſich toten Stoff durch aus der Natur entlehnte, gleichſam angeheftete Vergleichsbilder, Sinnbilder beleben; ſie waren ſich darüber im klaren, daß jedes Glied einen Sinn haben müſſe, und daß dieſer Sinn nur dann verſtändlich ſei, wenn er auf bekannten ſtruktiven Begriffen ſich aufbaue. Die jüngeren Architekten Berlins, begeiſterte Schüler Schinkels, ſelbſt wenn deſſen Art erſt aus zweiter Hand ihnen zufloß, bildeten das Geſchlecht, das dieſe Vergleichsbilder wirklich begriff. Was konnten ſie dafür, wenn das Volk, wenn ſelbſt die Gebildeten aller anderen Städte und Länder nicht auf gleicher Höhe der Erkenntnis ſtanden! Sie redeten eine offene Sprache, ihr Wunſch war es, ſie aller Welt zur Belehrung zu reden. Verſchloß ſich die Welt in ihrer Unfähigkeit, helleniſchen Geiſt aus den Bechern ihrer Lehrer zu trinken, vor der Wahrheit, ſo waren nicht ſie ſchuld, daß ihre Sprache, die man unter dem Begriff ſinngemäßes Schaffen zuſammenfaßte und als das Ideal harmoniſchen Menſchentums pflegte, eine geheime, ein Kauderwelſch nur für Berliner Architekten wurde. Eine Art Weltflucht, ſagt Hans Schliepmann, der Aachener Architekt, der wohl ſelbſt noch in Böttichers Lehre erzogen wurde, eine Art Weltflucht beherrſchte die Geiſter. Die rauhe Wirklichkeit durfte in die heiteren Gefilde, wo die reinen Formen wohnen, nicht ſtörend eindringen. Aber man floh nicht, um die Welt zu verleugnen, ſondern um ihr eine ſchöne Scheingeſtalt zu geben, ſie in ein Reich abſoluter Äſthetik umzugeſtalten, wie es Hegel philoſophiſch feſtlegen, wie es Goethe

Digitized by Google

olympiſch ſchaffen wollte. Dieſe Zeit haßte daher nicht das Wort und den Begriff modern. Was ihr am Herzen lag, war das Klaſſiſche, die abſolute Kunſt! Schinkel und Böttticher hatten ihr den Stein des Weiſen verliehen! Und Schliepmann fährt fort: Für uns Nachgeborene iſt es billig, hierüber zu lächeln! Schufen doch jene Männer als echte Künſtler nicht für uns, ſondern für die Beſten ihrer Zeit. Und daß ſie genug für alle Zeiten taten, das beweiſt die jubelnde Zuſtimmung, die ſie fanden.

Den Berliner Künſtlern aber konnte auf die Dauer nicht verſchloſſen bleiben, daß die neue Zeit neue Anforderungen an die Kunſt ſtellte und daß dieſe auf Erfüllung in Form drängten. Zunächſt wurden dieſe Fragen angeregt durch die neuen Arten der Deckenbildung. Man konnte ſich der Notwendigkeit, das Eiſen auch im Kunſtbau zu verwenden, auf die Dauer nicht entziehen. Man konnte bei dem Gedanken, daß die helleniſche Deckenbildung, die aus Steinbalken, wenigſtens in den äußeren Formen aufrecht erhalten bleiben müßte, nicht verharren. Wohl rühmte man ſie um ihrer ausgezeichneten Eigenſchaften willen nicht nur in Berlin. Auch Klenze rühmte ſie im Gegenſatz zum Gewölbe, das infolge ſeines ſeitlichen Druckes die Bedingungen der Zerſtörung in ſich trage, während der Druck der Steinbalken die Standhaftigkeit der Stützen nur erhöhe. Wohl hatte man ein ſtarkes Gefühl dafür, daß im helleniſchen Bau Laſten und Tragen aufgehoben, in der gotiſchen Konſtruktion beide zum ſichtbaren Ausdruck gebracht, dort alſo die dem Denkmal würdige Ruhe, hier ein bewegtes Ringen der Kräfte ſich äußere. Man erkannte ſehr wohl, daß die helleniſche Kunſt der römiſchen an tektoniſchen Werten unendlich überlegen ſei, daß in Rom die helleniſchen Formen als eine fertige Sprache für gewiſſe bauliche Aufgaben verwendet wurden und nicht mehr das Weſen des Baues ausmachen, ſondern mehr einen Schmuck ſeiner Maſſen darſtellen; daß es auch dort nicht gelungen ſei, für das Gewölbe ſelbſtändig redende Vergleichsbilder zu ſchaffen; daß ſich alſo nur zwei berechtigte Grundgeſtaltungen für die Decken gegenüberſtehen: der Steinbalkenbau und das Rippengewölbe der Gotik.

Es iſt ein überaus bezeichnender Vorgang, daß es möglich war, das Berliner Schauſpielhaus, das Schinkel, der Not gehorchend, in Putz hatte ausführen laſſen müſſen, vor einigen Jahren in Sandſtein nachzubilden. Es war eben einfach in Stein ge-

Digitized by Google

dacht, denn in Putz zu denken, war Schinkel verſagt. Böttticher hatte dazu noch gelehrt, daß für die Formengebung der Bauſtoff von ganz nebenſächlicher Bedeutung ſei. Sind die Formen doch ſtets entlehnte Sinnbilder, Übertragungen von einem Stoff in den andern. Die Aufgabe der „Tektoniker" ſchien es daher, nicht dem Stoff angemeſſene Formen zu finden, ſondern vielmehr dem Zwecke des Baugliedes im Rahmen des Ganzen Ausdruck zu verleihen. So handelte Schinkels einflußreichſter Schüler Stüler bei der viel bewunderten Deckenbildung für ſein Treppenhaus im Neuen Muſeum. Es war dieſer Raum der eigentliche künſtleriſche Gipfel der ganzen Anlage; er ſollte ein Denkmal des Könnens der Zeit werden. Er iſt nur ein Beweis dafür geworden, wie wenig ſicher man damals in Berlin in der Kunſt der Raumverteilung war, denn trotz der anſehnlichen Verhältniſſe iſt es im Raume überall zu eng. Die Decke iſt ein offener Dachſtuhl in einfachem Holzverband. Man ſieht die tragenden Bauteile; es wurde verſucht, das Holz monumental auszugeſtalten, nach dem Vorgang altchriſtlicher Baſiliken. Das iſt ſicher ein Verdienſt; es iſt ſo recht im Sinn der Berliner Schule, daß auf das Verſtehen des inneren Zuſammenhanges ein großes Gewicht gelegt wurde. Stüler wollte jenen Balken als abſteifend, dieſen als tragend, jenen als ſchwebend durch die Form kennzeichnen. Die Kennzeichnung aber ſollte nicht erfolgen durch möglichſt ſtrenges Feſthalten und Darſtellen der Eigentümlichkeiten des Holzes, ſondern dadurch, daß man dieſes in Schmuckformen hüllte, die anderwärts, an anderen Stoffen die betreffenden Funktionen erfüllten. Der Erfolg war aber gering. Ich wenigſtens weiß nicht, was die in den Zwickeln des Dachſtuhles ſtehenden vergoldeten Greifen ſagen ſollen. Sie ſind trotz der tektoniſchen Abſicht reines Schmuckwerk. In einem anderen Saale verſuchte Stüler die auseinandertreibenden Kräfte eines flach geſpannten Gewölbes dadurch aufzuheben, daß er eiſerne Anker einzog und dieſe, nicht wie bisher ſo oft als Notbehelf, ſondern als einen Teil der künſtleriſchen Anordnung behandelte. Böttticher verteidigte dieſe Anordnung in einer beſonderen Rede. Sie ſchaffe dem Gewölbe die Ruhe eines in ſich abgeſchloſſenen Baugliedes, ſo daß es als Ganzes, nach Aufhebung des Schubes balkenartig auf den Wänden ruhe. Freilich das Beſtreben, die Wirkungen der Kräfte und der raumbildenden Gedanken kunſtvoll zu verſinnlichen, gelang wieder nicht. Die Schmuckformen ſind

Digitized by Google

nicht mehr als eine für das Verſtändnis der Bauart entbehrliche Zutat.

Es iſt einer der Nägel am Sarge der tektoniſchen Bauſchule geweſen, daß ſie eben die Form als etwas in ſich Geſchloſſenes nahm, das unabhängig vom Bauſtoffe ſei. Mit dieſen Grundſätzen mußte ſie in Widerſtreit mit den Fortſchritten der Technik kommen. Und dieſe waren im 19. Jahrhundert zu gewaltig, als daß ſie durch eine Lehre, und ſei ſie auch noch ſo geiſtreich, hätten aufgehalten werden können.

Ein zweiter Gegner erwuchs dem Hellenismus aus der nicht zu überwindenden Empfindung des Volkes, daß dieſer im Widerſpruch mit gewiſſen baulichen Aufgaben ſtehe. Viele von den vornehmen Herren in Norddeutſchland wollten ſich nicht dazu bequemen, ihre Landſitze griechiſch bauen zu laſſen, wenn die Architekten auch noch ſo eifrig in ſie hineinredeten, daß dies aus Gründen der Schönheit nötig ſei. Sie fühlten ſich nicht als Griechen, ſondern als preußiſche, mecklenburgiſche Edelleute. Sie ſuchten ihre Vorbilder nicht im Athen des Perikles, ſondern nachdem der franzöſiſche Adel durch die Revolution zu Falle gekommen war, im engliſchen Adel und ſeiner in Wellington verkörperten Auffaſſung der geſchichtlichen Bedeutung konſervativer Mächte. Der Adel wurde vom Bürgerſtand verhöhnt, weil er das Soldatenhandwerk über Gelehrſamkeit, ſchlichten Glauben über Philoſophie, den Einfluß auf den Staat über die Freiheitsbeſtrebungen, die Stärke des Reiches über den Einheitsgedanken, die Jagd über das Konzert, ritterliche Übungen über dichteriſche Verſuche ſtellte. Er beugte ſich dem Berlinertum nicht, ſondern ſuchte, ſelbſt völlig ohne künſtleriſche Schaffenskraft, außer Landes Hilfe, da er im Lande nichts ihm Entſprechendes fand. Die Schlöſſer wurden in engliſcher Gotik gebaut und in franzöſiſchem Geſchmack eingerichtet. Schinkels und ſeiner Schule Beſtrebungen, das Kunſtgewerbe zu heben, blieben ohne Erfolg, da die Reichen oder doch die Vornehmen dieſes zur Antike erhobene Kunſtgewerbe nicht haben wollten. Der König von Preußen hielt es für ſeine Pflicht, hier und dort die als wertvoll anerkannten Beſtrebungen zu unterſtützen, ſein Hof ließ ihn aber im Stich. Selbſt Prinz Wilhelm ließ Schloß Babelsberg von Schinkel in engliſcher Gotik errichten.

Im Kirchenbau ſtand es nicht anders. Schinkel hatte es mit der Gotik verſucht. Er hatte ſeine Pläne nicht durchzuſetzen ver-

Digitized by Google

mocht. Das lag nicht nur am Mangel an Mitteln in Preußen, ſondern mehr am Mangel an kirchlichem Leben. Man wollte zwar nach den Befreiungskriegen hier, wie in England, da das Nichts zu totenkopfartig zum Fenſter hereingrinſte, die alte chriſtliche Frömmigkeit erwecken; man quälte ſich, den Glauben und in ihm die Wahrheit zu finden, man ſtrengte ſich aus Wahrheitsliebe an zu lügen. So erzählt in ſeiner köſtlichen Weiſe Paul de Lagarde. Der König hatte bereits 1814 ſich öffentlich für die Hebung des kirchlichen Lebens ausgeſprochen, 1817 den bekannten Aufruf zur Einigkeit als ſchönſte Dreijahrhundertfeier von Luthers Theſenanſchlag erlaſſen: Union der Lutheriſchen und Reformierten. Nicht ſollte eine Kirche in die andere übergehen, ſondern beide zu einer neubelebten, evangeliſchen, chriſtlichen Kirche werden. Nicht durch Verfügungen aufgedrungen, ſondern aus der Freiheit eigener Überzeugung ſolle ſie hervorgehen. Und wirklich gelang es trotz dem heftigen Unions- und Agendenſtreite bis 1831, abgeſehen von einigen hundert, die Gemeinden zur Annahme der neuen Einrichtungen zu gewinnen; kleinere Staaten, aber auch Baden, Heſſen, Württemberg folgten bald nach. Das Streben ging dahin, durch eine einheitlichere Ordnung der Liturgie den Übelſtänden abzuhelfen, die hier und da hervorgetreten waren. Es war kein Wunder, daß dieſe Abſichten auch im Kirchenbau ſich äußerten, daß man nach Normalbildern für ihn rief, daß man die Angelegenheiten auch der kirchlichen Kunſt von oben herab zu regeln trachtete, mit väterlicher Fürſorge, nicht mit Zwang. Die Kirchenbaukunſt im Lande ſollte aus Berlin, von Schinkel bezogen werden.

Berlin war freilich ein ſchlechter Boden für ihre Verinnerlichung. Das geiſtige Leben war hier ganz in der Hand der Gebildeten. Es war die Zeit von Friedrich Schlegels Lucinde, der Freigeiſterei in den Ehefragen, der beginnenden Romantik, durch die ſich die jungen Dichter und Denker in den Kreis der aufgeklärten Judenſchaft einführten. Man hatte wohl ein Empfinden dafür, wie ſchön, wie erbaulich, wie ſüß es ſei, im Glauben ſich zu wiegen; man ſchwärmte in der Hingabe anderer, in der Schlichtheit und Herzlichkeit fremder Empfindungen. So Neander, den der Schwung alter frommer Schriften zur Bewunderung und ſomit zum Übertritt aus dem Judentum bewogen hatte; von dem aber Lagarde ſagt, er habe die Frömmigkeit nur als eine Art abergläubiger Furcht gekannt. Schleiermacher verteidigte wohl die

Digitized by Google

Religion gegen die Gebildeten unter ihren Verächtern. Sein eigentliches Wirken, ſeine größte Teilnahme galt aber den romantiſchen Tagesgedanken: Der Kampf gegen die Prüderie lag ihm mehr am Herzen als der gegen die Ungläubigkeit. Bei ihm überwog die Perſönlichkeit über ſeine Lehre, ſeine Schriften. Die Herzenstätigkeit in Berlin war eingeſchlafen, alles Blut ins Gehirn getreten. Mit dieſen Eigenſchaften verſuchte man es mit dem Kirchenbau, zunächſt theoretiſch, da für neue Gotteshäuſer ein Bedürfnis nicht gefühlt wurde.

Schon 1787 ſchrieb der Rektor G. N. Fiſcher über Kirchenbau, und zwar in der von der Kunſtakademie herausgegebenen Monatsſchrift; ihm folgte 1815 der Baumeiſter L. Catel. Die Anſichten hatten ſich nicht weſentlich geändert: Man ſuchte ſehr verſtändig die baulichen Formen in Grund- und Aufriß aus dem Bedürfnis zu entwickeln. Daß Fiſcher dabei nur an Geſtaltungen im antiken Stil dachte, iſt ſelbſtverſtändlich; aber auch Catel ſprach ſich gegen die altdeutſch-katholiſche Bauart aus. Er wendete ſich hierbei gegen Schinkels Entwurf eines gotiſchen Domes, wenngleich in verſteckter Weiſe. Denn er verſtand die Gotik nur aus dem Grunde des Schauerlichen; ihm war ſie noch vorwiegend Ruinenkunſt, deren Zweck ſei, ſanfte Schwermut zu wecken.

Der Gedanke, der ihn leitete, war nicht neu. Er wollte Altar, Kanzel und Taufſtein in die Achſe der Kirche rücken, wie dies das 17. und 18. Jahrhundert in der proteſtantiſchen Kirche ſo oft getan. Damit wurde den Andächtigen ein einheitliches Ziel für ihre Aufmerkſamkeit gegeben, der Bau für ſeinen Zweck beſonders geeignet ausgeſtaltet. Er ſchuf einen Kuppelbau über vier kurzen Kreuzarmen und eine Chorrundung an einem derſelben. Schinkel nahm, nachdem er ſeine romantiſchen Anwandlungen überwunden hatte, dieſen Plan in der Nikolaikirche in Potsdam (ſeit 1830) auf, dem größten preußiſchen Kirchenbau jener Zeit. Da nun außerdem die Kuppelanlage faſt ängſtlich ſich an jene Reihe von ähnlichen vorbildlichen Bauten anſchließt, an St. Paul in London, das Pantheon in Paris, St. Iſaak in Petersburg — ſo bleibt nur der Hellenismus der Form Schinkels eigenes Verdienſt. Denn ſelbſt in der Maſſigkeit des Unterbaues unter der Kuppel, der erſchrecklich rohen Folgerichtigkeit, mit der die leeren Mauermaſſen als ſolche behandelt werden, folgt Schinkel Soufflots Pariſer Vorbilde. Der Innenraum wirkt groß und bedeutend, trotz der Leer-

Digitized by Google

heit in seiner Ausschmückung. Aber das wichtigste, die Brauchbarkeit für den eigentlichen Zweck, namentlich für die Predigt, ist der schlechten Hörbarkeit wegen ungenügend erreicht.

Besser gelang es Schinkel mit anderen Nachahmungen. An der Werderkirche griff er auf die Madeleine in Paris zurück, ebenso wie dies Klenze an seiner Hofkirche in München tat: Flachkuppeln über nach innen gezogenen Wandpfeilern, also ein römischer Formgedanke. Auch dieser führte ihn bald wieder der Behandlung der Gewölbe in gotischen Formen und der Umgestaltung des ganzen Baues nach dieser Richtung zu. An anderen Bauten sollte nur zu oft der griechische Tempelgiebel nun auch für das christliche Gotteshaus die Form hergeben, ein Mißgriff, vor dem die Romantik den Katholizismus glücklich bewahrte. Man wird an ihnen vergeblich nach neuen Gedanken suchen, die jene Catels an Tiefe übertreffen, es seien denn solche hinsichtlich der Form. Die eigentlich kirchlichen Gedanken in Schinkels Bauten sind verschwommene Reste der großen Zeit des protestantischen Kirchenbaues in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, jener Zeit, in der man die liturgischen Anforderungen künstlerisch zu lösen, nicht bloß mit ihnen sich abzufinden suchte. Neu sind an Schinkels Entwürfen die Übertragungen aus fremden Bauarten, gemacht zur formalen Bereicherung des seinem Werte nach nicht erkannten protestantischen Programms. Und wenn K. E. O. Fritsch in seinem sonst so trefflichen Buch „Der Kirchenbau des Protestantismus" noch 1893 versuchte, Schinkels Schätzung als Kirchenbaumeister aufrecht zu erhalten, so konnte dies nur geschehen, weil er selbst noch unter dem Einfluß jener formalen Schule stand. Denn diese errichtet das Bauwerk nicht um des Zweckes, sondern zugleich um eines außerhalb dieses liegenden Schönheitszieles willen; sie möchte die Kirche zum Denkmalsbau machen, wie dies Schinkel stets im Sinne lag. Sie kennt die Kirchlichkeit nur als ein ästhetisches Gefühl!

Die ganze Sehnsucht nach einem Dom in Berlin ist bezeichnend. Was ist ein Dom? Doch wohl ein kirchlicher Bau von höherer Bedeutung als die gewöhnliche Pfarrkirche. Dom, Münster, Kathedrale nennt man jene katholische Kirche, der ein Bischof vorsteht. Einen Bischof hat die protestantische Kirche nicht, wenigstens nicht im Sinne des Katholizismus. Die bischöfliche Gewalt ging an den Landesfürsten über, dieser ist als summus episcopus der Rechtsnachfolger der Bischöfe, deren Würde erst wieder durch

Digitized by Google

Friedrich Wilhelm III. inſofern hergeſtellt wurde, als er Biſchöfe von Berlin und Königsberg 1816 ernannte, letzteren 1829 ſogar zum Erzbiſchof. Aber in der Folge ſank die Würde wieder zum bloßen Titel herab. So kann man denn den Berliner Dom als Biſchofkirche nur des preußiſchen Summepiskopats betrachten.

Aber der König verrichtet in der Kirche keinerlei Handlung. Er iſt in ihr ein Gemeindemitglied, ein vornehmes, aber doch kein Prieſter. Er iſt nicht einmal ein Geiſtlicher. Er hat keine Schar von Hilfsgeiſtlichen, Miniſtranten, Sängern um ſich, er lieſt kein Hochamt. Er braucht keinen Chor und betritt dieſen nicht um das Abendmahl zu ſpenden, ſondern nur um es zu nehmen. Das, was der katholiſchen Kirche der Zielpunkt iſt, das köſtlich reich entwickelte Chorhaupt, fällt hier fort. Schon Schinkel und nach ihm andere ſuchten an deſſen Stelle aus künſtleriſch formalen Gründen eine Halle zu ſetzen, die Schinkel in ſeinem Domentwurf im Gegenſatz zu dem dreiſchiffigen Langhauſe, der Predigtkirche, als Abendmahlkirche bezeichnete; Anton Hellmann in ſeinem Entwurf von 1840 nannte ſie Gedächtnishalle; Wilhelm Stier in einem dritten von 1841 legte mit mehr Recht die Predigtkirche in den Zentralraum und machte das wieder dreiſchiffige Langhaus zur Ruhmeshalle; Friedrich Wilhelm IV. ließ den Dom nach eigenen Gedanken durch Perſius und Stüler als fünfſchiffige Baſilika für die eigentliche Kirche ausbilden und fügte einen anſtoßenden, jenem von Piſa nachgebildeten Campo Santo, einen Kreuzgang mit Gruftkapelle hinzu. Er nahm den Walhallagedanken der Berliner Architekten nur inſoweit auf, als er eine Grabanlage für ſein Haus an den Dom anreihen wollte, wohl wiſſend, daß die konfeſſionellen Fragen eine deutſche, ja ſelbſt eine preußiſche Ruhmeshalle in Verbindung mit einer evangeliſchen Kirche nur ſchwer würden durchführen laſſen. Dagegen berauſchte er ſich am Klang des Wortes Campo Santo, ſtatt der deutſchen ſoviel tieferen Bezeichnung Friedhof oder Gottesacker, um den uns andere Völker beneiden.

Der Dom wurde begonnen, aber die Revolution von 1848 unterbrach den Bau, der dann lange Zeit nicht wieder aufgenommen wurde. Die Romantik, die ihn geplant, und der Idealismus, der ihm Form gegeben hatte, waren beide zuſammen nicht ſtark genug, um ein Werk zu vollenden, dem der innerſte Zweck fehlte. Und es gibt wohl niemanden, der den Plan des Königs kennt und trotzdem ſeine Nichtdurchführung beklagt.

Digitized by Google

In Christian Rauch hat Berlin den Bildhauer gefunden, der es ebenso mit sich und seinen Taten in Einklang und Zufriedenheit brachte, wie dies Schinkel in der Baukunst gelungen war.

Rauch hat eine schwere Lebenserfahrung mit in sein Künstlerleben nehmen müssen. Er war jahrelang Kammerdiener am Berliner Hofe, nicht etwa so wie es die Valets de chambre der französischen Könige gewesen waren, dem Titel nach, sondern wirklicher Nachttopfschwenker. Ein Waldecker Kleinstaatler, war er doch zum strammen Preußen geworden, dem sein Lebenlang, selbst in den folgenden Wirren nie das Gefühl für die Würde des Königtums verloren ging. Obgleich schon in Arolsen und Kassel als Bildhauer ausgebildet, hatte er 1797—1804, sieben lange Jahre, gedient, bis dem Siebenundzwanzigjährigen endlich die Freiheit und die Romreise geschenkt wurde. Eine so gebundene und abhängige Stellung, unmittelbar in der Nähe zweier Könige und selbst der Königin Luise, mußte verbitternd auf einen jungen Mann wirken, der sich zu Besserem berufen fühlte, der alle Schritte tat, dies zu erreichen. Aber die Verbitterung wendete sich nicht gegen das Königshaus, nicht gegen den Hof. Es ist rühmlich für alle Teile, daß man den emporwachsenden Künstler in Berlin zu ehren wußte, und daß dieser mit nie schwankender Dankbarkeit an seine Leidenszeit zurückdachte, nicht wankte in der Treue gegen seinen Herrn; daß er in deutschem Sinne es mit seiner Freiheit vereinbar hielt, er, der vornehme, schöne, gefeierte Greis, Herren gedient zu haben und noch zu dienen, im Gegensatz zu den Freiheitsschwärmern, die dem Jahre 1848 zudrängten.

Rauch fand bei Thorwaldsen die Kunst, die er lange mit der Seele gesucht hatte. Sein Schüler Ernst Rietschel traf seine eigene Ansicht, als er 1830 an ihn schrieb, wie er sich in Rom nicht satt sehen könne an der spielenden Leichtigkeit und jugendlichen Frische, womit der Däne die schönsten, mannigfaltigsten Gestalten und Formen hervorzaubere, die Sinne ergreife, das Auge auf höchste, geistigste Weise ergötze. Aber Rietschel fühlte Rauchs und die eigene Stellung dadurch nicht beschränkt und sprach sich darüber sehr deutlich aus. Auch andere hätten neben Thorwaldsen ihr Daseinsrecht: Wenn auch mit weniger glänzender Leichtigkeit begabt, aber voll von männlichem Ernst, gründlicher Tiefe und beharrlichem Willen streben sie zur Meisterschaft; sie geben viel Freuden des Lebens dahin, um Werke zu schaffen, die nicht mit den schönen

Digitized by Google

Formen allein das Kennerauge ergötzen; die vielmehr, und das ſtand ihnen höher, vom Volk begriffen ſein wollen; die das Volk durch ſchöne Form erheben, erfreuen, begeiſtern. Rietſchel ſtellte dieſe Art, als die Rauchs und die ſeine, vom chriſtlichen und ſittlichen Standpunkte höher, als jene Thorwaldſens. Denn des Dänen Art ſagte ihm namentlich in der Darſtellung chriſtlicher Vorwürfe ebenſowenig zu als den frommen katholiſchen Romantikern.

Die eigentliche künſtleriſche Sehnſucht Rauchs ging nicht auf das chriſtliche Gebiet, ſo wenig wie auf die ihn zumeiſt beſchäftigenden Bildnisſtatuen aus, ſondern auf ideale Geſtaltungen im Sinne der Alten. Die Genien ſind wohl die um ihrer ſelbſt willen meiſt bewunderten Werke ſeiner Hand. Es wirkt in ihnen ein reizvoller Fluß der Linien, aber nur in beſcheidenem Maße ein neues eigenes Leben. Sie verſchwinden in der Maſſe deſſen, was andere rings um ihn ſchufen. Nicht die Schönheit des einzelnen Werkes entſcheidet für die Stellung von Rauchs Kunſt in der deutſchen Entwicklung, nicht durch dieſe iſt er eine der bemerkenswerteſten Erſcheinungen innerhalb unſerer Kunſt geworden: ſeine Bedeutung liegt in ſeinem Verhältnis zum Realismus jener Zeit. Wäre das Ziel der Bildnerkunſt erreicht, wenn der Meiſter eine wohlgelungene Geſtalt aufzubauen, ihr eine glücklich abgelauſchte Bewegung, den Falten ein ruhiges Hingleiten über die umhüllten, doch nicht verſteckten Körperformen gäbe, ſo gehörten die Rauchſchen Idealgeſtalten wohl zu dem Bedeutendſten, was die Zeit hervorgebracht hat. In Tauſenden von Abgüſſen hat die Kränzewerferin in deutſche Häuſer Freude und ſchönheitlichen Genuß getragen. Rauch wurde Thorwaldſens Genoſſe in der Erfüllung jenes Strebens nach reiner Form, der wir Goethes Iphigenie und Taſſo verdanken. Langſam verſchwanden ſeine Werke wieder, um im Urteil der Welt anderen Gebilden den Vorrang der Liebenswürdigkeit und der edlen Anmut zu überlaſſen. Das iſt Zeitenſchickſal, dem ſelbſt das höchſte Kunſtwerk unterliegt. Auch für die größten Meiſter kommt eine Zeit der Ermüdung, des Aufſteigens anderer, vielleicht Kleinerer in der Gunſt der Menge. Die Frage iſt nur: Wird das Werk dereinſt wiederkommen, wird ſich ſein Gehalt als ſo ſtark erweiſen, daß es ſich die Herzen wieder erzwingt, nachdem es aus einem veralteten ein altes geworden iſt?

Mit den Kunſtwerken und der öffentlichen Verehrung geht es wie mit der Frauenliebe: Den Wert entſcheidet nicht der Drang

Digitized by Google

des erſten Augenblickes, ſondern die dauernde Wärme, mit der ſie das Herz erfüllt.

Durch Jahrzehnte hielt dieſe Neigung des Volkes zu Rauchs wie zu Thorwaldſens Idealgeſtalten an. Heute wirken ſie kalt auf uns. Sie haben ſchon begonnen den Weg zu wandeln, den während ihrer Herrſchaft die älteren, das Wohnhaus ſchmückenden Bildwerke, die Gruppen und Geſtalten aus Porzellan wandelten. Man hielt dieſe zierlichen Gebilde einer verfeinerten Lebensart damals für geſchmacklos. Jetzt ſtellen ſie und ihre Nachbildungen auf dem Kunſtmarkte wieder einen viel größeren Wert dar, als die antikiſierende Kunſt. Sie ſind ihrem ganzen Weſen nach einſt neu geweſen, jene waren es nur hinſichtlich der Auffaſſung des Alten.

Wie zum Künſtler heute der alt gewordene Idealismus nicht mehr ſpricht, ſo nicht zum Volke. Wird ſich der verſtummte Mund noch einmal auftun?

Digitized by Google

Drittes Kapitel.

Die alten Schulen.

Lange Zeit galt der Satz, nur in Sachsen könne ein Mann von Geschmack leben, galt Dresden als die hohe Schule der Kunst.

Man hat die Dresdener Kunst höfisch genannt. Sie war es aber keineswegs im schlimmen Sinne. Wohl war der Hof einer der Hauptbesteller, war der durch ihn vertretene Staat bei Berufungen und Anstellungen allein maßgebend. Aber das Volk nahm lebhaften Anteil, und die Künstler lebten in ihm; es gelang ihnen, die Fremdländerei fast ganz zu überwinden, mehr als an anderen Höfen. Wohl waren Franzosen und Italiener am Hofe gern beschäftigte und hochgeschätzte Meister; ihnen gegenüber stand aber ein deutsches Geschlecht, das keineswegs sich bedrängt und zurückgesetzt fühlte. Die sächsischen Fürsten, namentlich August der Starke, sprachen als Leute von Vornehmheit französisch, nebenbei bemerkt sprachen sie es jammervoll schlecht. Aber sie standen dem Volksleben doch viel zu nahe, als daß eine wirkliche Kluft zwischen Hof und Bürgerschaft hätte entstehen können.

So in der Baukunst. Seit Pöppelmann den Zwinger gebaut hatte in einem Barock, das so deutsch ist, daß es in jedem anderen Lande alsbald als fremdartig auffiele, hatten zwei Künstler, die in Paris ihre Studien gemacht hatten, den Umschwung zu strengeren Formen gebracht, Bodt und Longuelune. Sie gingen den allgemeinen Weg der Entwickelung, die auf vornehme Einfachheit wies. Ihr Schaffen entfernte sich mehr und mehr von dem, was in Paris geleistet wurde; die Baukunst befestigte sich schulmäßig unter ihnen in ihren eigenen Grundsätzen. Ein Baumeister, wie der vom Hofe Augusts III. zumeist beschäftigte Knöfel, nicht eben

Digitized by Google

eine starke Natur, ist doch innerhalb der Zeitkunst eine selbständige Erscheinung, sein Stil ist durchaus örtlich. Aus seiner Schule, wie sie an der neuen Akademie gelehrt wurde, ging eine Anzahl tüchtiger Männer hervor, die auch als Theoretiker die in der Schule heimische Sehnsucht nach dem Einfachen, Großen, Schlichten mehr und mehr zu verwirklichen suchen. Keiner mit mehr Erfolg als Friedrich August Krubsacius.

Er war Longuelunes Schüler und verdankte ihm die Lehre von der edlen Einfachheit. Er fühlte sich somit in vollem Gegensatz zum alten Barock und trat schon zu einer Zeit für sie ein, da ähnliche Bestrebungen auch in Paris noch wenig Beifall fanden. Er huldigte den alten Lehrmeistern der Baukunst, Vitruv und Palladio, hielt die Natur für die beste Lehrerin auch der Baukunst und fand diese in den Säulenordnungen der Griechen. Der mächtige Riß, der zwischen Natur und Ordnung klafft, wurde nach alter Weise mit einigen Redensarten überkleistert. Er erkannte, daß in dem Frankreich Ludwigs XIV. die große Kunst ihre Heimat gehabt habe, daß sie aber durch Ausschweifungen verderbt worden sei. Natur, Ordnung, Ebenmaß, gesunde Vernunft sollen die Fehler des Rokoko ausmerzen; man soll die Verzierungen beschränken, indem man sie stilgemäßer, bedeutungsreicher gestalte; man solle zur vollen Symmetrie zurückkehren, nichts anbringen, was nicht der Natur und der Sache völlig angemessen sei.

Während gleichzeitig noch in Dresden starke barocke Neigungen die eigentlich städtischen Meister beherrschten, war in Krubsacius das Programm des Klassizismus befestigt. Es kam hier zum Kampf mit der schlichten Zielstrebigkeit, die der alten Kunst eigen war. Die Kreuzkirche in Dresden wurde zum Zankapfel. Hier der Ratszimmermeister J. G. Schmidt, der eine protestantische Kirche bauen wollte; dort die Kritik des Krubsacius und seiner Schule, die architektonische Grundsätze durchzuführen beabsichtigten. Hier der früher nie ausgesprochene, weil selbstverständliche Gedanke, daß ein guter Bau vor allem seinen besonderen Zweck erfüllen müsse, um schön sein zu können; dort eine volle Klarheit über die schöne Form und deren Regeln, die im Streben nach der Erreichung ihrer Ziele ganz vergißt, daß diese nur Mittel zum Zwecke sind.

So war auch in Dresden bei den Gebildeten schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts das Bewußtsein allgemein geworden,

Digitized by Google

daß die klaſſiſche Form, in edler Einfachheit gegeben, allein der Kunſt eine höhere Zukunft zu bieten vermöge.

Eine Reihe von Künſtlern diente dieſem Gedanken. Zumeiſt und mit am tiefſten greifendem Erfolg der Maler Adam Friedrich Oeſer, der freilich ſchon 1756 nach Leipzig verſetzt wurde. War er dort, im engeren Kreiſe, bis an ſein Ende gefeiert, ſo begann doch ſchon bei vielen, bei den Weltkundigeren, namentlich auch bei Goethe nach deſſen italieniſcher Reiſe der Umſchwung: Oeſers Zwecke erſchienen ihm beſchränkt, ſeine Grundſätze einſeitig, ja öfters wunderlich. Er erkannte, daß Winckelmanns erſte Schriften zu viel ſeines Geiſtes enthielten und warum ſie von ihrem Verfaſſer ſelbſt als unzulänglich erklärt worden ſeien.

Ich habe in den letzten Jahren ſehr viele Bilder Oeſers geſehen: er hat wenig Wandelung in ſeinem Leben durchgemacht, bleibt ſich ſehr gleich. Aber man verſteht ſehr wohl, warum dieſe Bilder die größten unter ſeinen Zeitgenoſſen entzückten. Und man tut gut, Goethes Umſchwung im Urteil über ihn nicht allzu ſehr als Fortſchritt in der Erkenntnis zu feiern. In manchem ſeiner Werke erkennt man ſehr deutlich die Abſicht auf Stimmung; in einzelnen, wie jenem der Thomaskirche zu Leipzig, iſt ſie nicht ohne Kraft. Meiſt freilich äußert ſie ſich in weichem Verſchwimmen des Umriſſes, in einem kühlen „nebuliſtiſchen“ Ton, der ein Ende der Farbe Correggios darſtellt, ein Anklingen an das kräftige Silberlicht der ſpäteren Venetianer. Aber immerhin war Oeſer noch ein Maler, der Sinn für die feineren Farbenſchattierungen hatte, der das Bild als Ganzes zu beherrſchen wußte.

Die Dresdener Akademie war inzwiſchen einen Krebsgang gewandelt. Alle wohlgemeinten organiſatoriſchen Maßnahmen des Leiters des ſächſiſchen Kunſtweſens, des feinſinnigen Chriſtian Ludwig von Hagedorn, ſie zu beleben, zerſchlugen ſich daran, daß man nicht einen rechten Mann fand, der dem Streben nach klaſſiſcher Vollendung Ausdruck zu geben vermochte. Mengs, der zu Dresdens Ruhm gewirkt hatte, ging bald in die Ferne.

Dafür fand man einen Realiſten in dem Schweizer Anton Graff, einen echten Künſtler, der ſeinen Weg ging, ohne ſich um die Streitigkeiten der Äſthetiker zu kümmern. Behandelte er doch ein von ihnen wenig berückſichtigtes Gebiet, das Bildnis. Welcher Richtung der Kritiker auch angehörte, konnte er ſich doch dem Eindrucke von Graffs lebenſprühenden Bildniſſen nicht recht entziehen.

Digitized by Google

Anton Graff: Johann Georg Sulzer

Digitized by Google

Freilich, es fehlte der Zeit noch die Formel, das Gefallen an ihnen äſthetiſch zu erklären. In Tagen, in denen man jeder Herzensregung alsbald mit einem Warum entgegentrat und glaubte, daß ſie erſt vollſtändig richtig ſchlage, wenn ſie durch kritiſches Verſtändnis geregelt worden ſei, mußten ſolche unerklärten Eindrücke Zweifel erwecken. Graff hatte die Gewohnheit, von Dresden aus nach Leipzig und Berlin Ausflüge zu machen, um überall Beſtellungen auszuführen. Er hielt ſich in Berlin, wo ſein Winterthurer Landsmann und ſpäterer Schwiegervater Johann Georg Sulzer lebte, beſonders gern auf. Deſſen Allgemeine Theorie der Schönen Künſte, ein grundgelehrtes, mit noch heute ſehr brauchbaren Quellenangaben reichlich ausgeſtattetes Wörterbuch der Schönheitslehre, zu dem Chodowiecki das — ſehr ſchwache — Titelblatt zeichnete, gibt wohl Graffs Anſicht über ſeine Kunſt wieder: Der Menſch, heißt es dort, iſt das höchſte, unbegreiflichſte Wunder der Natur; daß wir nicht bei ſeinem Anblick vor Erſtaunen ſtehen bleiben, iſt nur die Folge der unabläſſigen Gewohnheit, es zu ſehen; aber wer ſich über das Vorurteil der Gewöhnung erheben kann, erlangt die Wiſſenſchaft, aus dem Geſicht und der Geſtalt des Menſchen ſein Weſen zu erkennen, die Phyſiognomik. Er ſieht dann im Bildnis nicht nur die Natur, ſondern erlangt die wiſſenſchaftliche Befähigung, aus dem Bilde den Menſchen und ſeine Artung herausleſen zu können. So mußte denn auch dieſer Kunſtzweig dem Wiſſensdurſt der Zeit genügen.

Es iſt rührend, reizt aber oft auch zum Lächeln, mit welchem Eifer Lavater, der Meiſter der Phyſiognomik, über jeden Maler herfiel, von dem er ein Bildnis erlangen konnte. Jeder Künſtler von Namen kam nach Zürich, jeder wurde für des Gelehrten Arbeit in Zins genommen. Denn die Phyſiognomik ſprach von Dingen, die das Wort nicht recht zu faſſen vermochte, die alſo der Zeichnung als Hilfsmittel bedurfte. Nur Carſtens fand Lavaters Meinungen abenteuerlich, ſo daß er mit ihm nicht viel über Kunſt reden konnte: er ſchwatze zu viel ins Gelag hinein, was für ihn keinen Sinn habe. Lavater wollte eben einen Schritt weiter gehen als die Bildnismaler, die Natur ſelbſt als einen auf wiſſenſchaftlichen Grundlagen arbeitenden Künſtler darſtellen, und ſomit aus ihren Werken, in erſter Linie dem menſchlichen Antlitz, ihre Abſicht herausleſen: dadurch hoffte er zum vollkommenen Menſchenkenner zu werden. Noch wenig gewohnt, die Vielſeitigkeit jeder Seele recht

zu würdigen, abhängig von der klaſſiſchen franzöſiſchen Dichtung, die mit Vorliebe den Menſchen als von nur einer Tugend, nur einem Laſter beſeelt ſchilderte, hoffte man dahin zu kommen, durch Feſtſtellung der dem Weſen angemeſſenen Züge im Antlitz jeden Menſchen in ſeine Klaſſe einreihen, jedem ableſen zu können, wes Geiſtes Kind er ſei. Die Sache fand ungeheuren Anklang, namentlich bei den Künſtlern, zumal ſeit Franz Joſeph Gall ſeine trotz vielen Schrullen doch anregenden Beobachtungen über die Schädellehre herausgab. Gall wollte aus dem Bau des Kopfes, der Annahme, daß hier und da im Gehirn das Organ für beſtimmte geiſtige Kräfte ſitze, daß dieſes wachſe und abnehme, je nach der Arbeitsleiſtung, und daß die Schädeldecke dieſem Wachſen nachgebe, an der Kopfform beobachten können, welche Organe beſonders entwickelt und mithin welche Kräfte im Geiſtesleben ihrer Träger vorherrſchend ſeien.

Es wimmelte damals in der Welt von Phyſiognomikern und Phrenologen. Die Leute, die etwas im Kopfe hatten, was der anderen Neugierde weckte, hatten alle Mühe, ſich die Unterſucher vom Leibe zu halten: Goethes üble Laune gegen Schadow hatte mit ſeinen Grund darin, daß er in ihm den Phrenologen witterte, der ſeinen Kopf nicht bloß für bildneriſche Zwecke meſſen wolle.

Der Porträtiſt ſoll ein Seelenmaler ſein! Das war auch Sulzers Wunſch. Er ſoll eine menſchliche Seele von ausgeſprochener Eigenart deutlich erkennbar darſtellen können. Somit rückt ſeine Kunſt unmittelbar neben die Geſchichtsmalerei. Das iſt wieder Sulzers Forderung. Wie ein gutes Bild aber entſtehe, das mag ihm Graff gelehrt haben: dadurch, daß der Maler die Maſſen des Lichts zuſammenhält, die Einzelheiten der Kleidung zwar deutlich wiedergibt, aber doch von der Hauptwirkung zurückdrängt, den Schmuck gleich der ſchlaueſten Buhlerin an die rechte Stelle bringt, den Menſchen in den Tiefen ſeiner Seelenregungen erkennt. Denn Sulzers Aufſatz über die Bildnismalerei ſteht an künſtleriſchem Empfinden ganz erheblich über der Gleiche des damaligen Verſtändniſſes für die ſchöpferiſchen Werte in der Kunſt. Sulzer wußte wohl, daß de Piles dringend empfohlen hatte, im Bildnis die Fehler der Natur zu verbeſſern; daß Richardſon die Schmeichelei billigte, wenn ſie nicht zu ſichtbar ſei, nicht der Ähnlichkeit ſchade, und wenn ſie fehlerhafte Nebendinge fern halte; er hatte die Reden Reynolds' geleſen, die nüchterne Bildniſſe auf eine

Digitized by Google

niedere Stufe, zu den mißachteten Arbeiten eines Teniers und Oſtade ſtellten; er wußte, daß Reynolds vom Maler das Erfaſſen des allgemeinen Weſens, nicht bloß das peinliche Nachbilden jedes einzelnen Zuges fordere; daß er das Bild ſelbſt auf Koſten der Ähnlichkeit zum Typus zu erheben anwies; und daß er im geſchichtlichen Bildnis die höchſte Aufgabe ſeiner Kunſt erblickte: denn in ihm ſei mehr der allgemeine Eindruck der Beſonderheiten des Mannes, als die Ähnlichkeit das Ziel.

Bei ſolchen Forderungen können wir uns in Deutſchland unſeres Graff nur freuen. Reynolds' Größe liegt ja freilich auch darin, daß ſein unbewußtes Künſtlertum ſtärker war, als ſein nach Grundſätzen ordnender Geiſt; daß er mehr nüchterne Bildniſſe lieferte, als geſchichtliche. Und heutzutage beſteht unter Reynolds' Verehrern kein Zweifel, daß ſeine glänzenden künſtleriſchen Gaben tief herabſteigen, ſobald ſie einen Anlauf nehmen, ideale Höhen zu erklimmen. Das Heil der Londoner Akademie lag darin, daß ihr Präſident zwar in ſeinen Grundſätzen dem wiſſenſchaftlich ernüchternden Zeitgeiſt des Idealismus Folge leiſtete, in ſeiner maleriſchen Tätigkeit aber ein ausbündig geſchickter Realiſt blieb. In Graff fehlt das ſchulgerechte Anhängſel: er iſt nur Maler, und als ſolcher einer, der ſich vor Reynolds, dem größten Porträtiſten der Zeit, nicht zu verſtecken braucht.

Ein wunderbarer Umſchwung! Dresden kam von der Verehrung der Rigaud und Silveſtre, der großen Repräſentationsmaler im Stile Ludwigs XIV., unmittelbar auf den Maler der Natürlichkeit. Es hatte bisher aus Paris ſeine Vorbilder bezogen, jetzt von den biederen Schweizern, die wie in der Dichtung, ſo in der Kunſt überall in den Vordergrund traten. Die Weltmänner verſchwanden, die mit lächelnder Anmut vor der Staffelei ſtanden und den Pinſel mit zierlichem Schwunge, geſellſchaftsmäßig, zu bewegen wußten; der behäbige Bürger mit breiter anheimelnder alemanniſcher Mundart wurde ihnen bevorzugt. Auch hier der Rouſſeauſche Gedanke: nur das Einfache iſt tief. Der Schweizer ſtand der Wiege der Menſchheit, der goldenen Zeit der Unverderbtheit näher. Er ſah auch tiefer in die Augen der Menſchen, verſtand ſie beſſer um ihrer ſelbſt willen. Fort mit falſcher Schauſtellung! Nicht mehr wollten die Reichen, ſelbſt nicht die Fürſten ſich in der Perücke, im Staatsgewand, vor der Rigaudſchen Säule, vor dem prachtvoll gebauſchten Samtvorhange ſehen laſſen, ſondern

ſo wie ſie waren, im Hausrock, wenn's die Mode geſtattete, in natürlichem Haar, über den Stuhl gelehnt, den Beſchauer wie im Geſpräch anſchauend; ſtatt wie früher vor ihm in Parade geſtellt. Das lehrte Graff ſeine Auftraggeber, dahin wußte er ſie zu führen durch die außerordentliche ihm zur Verfügung ſtehende Kunſt, ein Bild zu einer Einheit zuſammenzufaſſen mittels des Lichtes, der Unterordnung der Nebendinge im Ton bei voller Klarheit auch in den Schatten und durch die Sammlung der ganzen Wirkung auf die Augen. Das iſt das große Rätſel der ſprechenden Wirkung ſeiner Bilder, daß er in den Augen alle Kraft vereint, daß er auf ſie den Blick lenkt, wie man im Geſpräch dem Gegenüber ins Auge ſchaut. Graff fürchtet ſich nicht, die Wirkung des Blickes manchmal bis ins Stechende zu übertreiben, wenn nur damit erreicht wird, was er erzielen wollte: dem ganzen Kopfe redende Lebendigkeit zu geben, den Beſchauer unter den Eindruck zu bringen, den er ſelbſt im Malen auf den vor ihm Sitzenden ausübte. Viele konnten, wie Sulzer erzählt, den ſcharfen und empfindungsvollen Blick, mit dem Graff ihnen in die Seele zu dringen ſchien, nicht ertragen. Sulzer erläutert, welches Glück es wäre, wenn wir ein ähnliches Bild des Cicero beſäßen. Wenn er damit den geſchichtlichen und äſthetiſchen Wert des ganzen Kunſtzweiges beweiſen will, ſo dankt er die Erkenntnis vom Wert der Wahrheit ſeinem Schwiegerſohne; wie wir es heute Graff danken, daß er uns übermittelt hat, wie die großen Männer ſeiner Zeit ausſahen. Welches Glück, daß wenigſtens nicht die ganze deutſche Kunſt idealiſtiſch ſo verknöchert war, um den Volltrunk des Lebens, nicht nur einen Abkläricht von ihm vertragen zu können!

Graff war nicht der einzige Maler dieſer Richtung. Wenn man freilich Sulzers Aufzählung der Porträtiſten (von 1793) Glauben beimißt, ſtand es ſchwach um die Bildnismalerei. Von allen Lebenden kennt er kaum einen von Belang. Aber es gab doch tüchtige Leute noch allerwegen, wenngleich die Folgezeit, die überhaupt vom Bildnis wenig hielt, ſich alle Mühe gab, ſie ſo raſch als möglich zu vergeſſen. Findet ſich aber irgendwo eine Bilderreihe in öffentlichem Beſitz, eine Folge von Darſtellungen von Fürſten oder Bürgermeiſtern, Staatsmännern oder Richtern, ſo iſt die Entwickelungsgeſchichte des Bildniſſes im allgemeinen raſch zu erkennen: es iſt eine des Eindörrens. Die Barockmaler mit ihrer Ruhmredigkeit, mit den roten Mänteln und blitzenden

Digitized by Google

Bruſtharniſchen, wußten immer ein gutes Ganzes zu ſchaffen. Selbſt das Werk der Schwachen unter ihnen wirkt als Wandſchmuck. Die Rokokomaler haben in ihrer lebhaften Auffaſſung, in der Farbigkeit des Gewandes, in der wenn auch geſchminkten Friſche des Geſichts etwas Erfreuendes, Fröhliches; mindeſtens in der Kleidung und in der, wenn auch noch ſo herkömmlichen Anmut etwas, was ihre Bilder im Wohnraume willkommen macht. Die Folgezeit iſt liebenswürdig in ihrem biedermänniſchen Wohlwollen, in dem Wunſche, dem einzelnen gerecht zu werden, ihn uns menſchlich nahe zu führen. Unerträglich nur iſt das ideale Porträt, das bei tiefeſt ſtehendem Können nichts gibt als die Gleichförmigkeit des dem Künſtler im Geiſt vorſchwebenden Muſtermenſchen, das in der Meinung, ernſt zu ſein, ſo trocken und traurig wirkt. Vor ſolchen Bilderreihen erkennt man, wie tief im eigentlichen Können die deutſche Kunſt gerade in der klaſſiſchen Zeit ſtand, damals, als ſie glaubte, das Höchſte in Anlehnung an die Größten erreicht zu haben.

Eine Graffs künſtleriſcher Art entſprechende Perſönlichkeit war der Berliner Bildhauer Schadow. Die Folgezeit fand, daß er ſich dauernd in den Banden einer barocken Kunſtauffaſſung befunden habe. Man verzieh ihm nicht ſeinen Kampf gegen Goethe, die Ablehnung, in die er im Alter gegen das junge Geſchlecht der Idealiſten und Romantiker ſich hineinlebte. Man gewöhnte ſich, vom alten Schadow in einem Tone zu reden, als ſei er ein braver Handwerker von einer erfreulichen, wenn auch nicht ganz abgeſchloſſenen Bildung geweſen; einer, der mit unwilligem Staunen und abſichtlichem Verſchließen die ihn weitüberholenden Fortſchritte der nach ihm Kommenden betrachtet habe. Ich weiß nicht, ob ſich Fremde, in unſeren künſtleriſchen Entwickelungs- und Gedankengang nicht Verflochtene, über das Verhältnis von Schadow zu Rauch ſchon geäußert haben. Mir will ſcheinen, als ſei es kein anſteigendes, ſondern im beſten Falle das einer Wagerechten. Schadow ſtand wohl ziemlich allein in ſeinen ſpäteren Jahren. Er veraltete. Aber es iſt das Neue nicht immer das Beſſere. Er wurzelte, wie Goethe ſehr richtig ſagte, im Vaterländiſchen und im Naturalismus. Solange daher die Fremdbrüderei und der Idealismus Kennzeichen einer großen Seele waren, konnte Schadow nicht für voll angeſehen werden. Sein Preußentum iſt aber tatſächlich ſeine Stärke. Ein Gutachten über Reiterdenkmäler, das er 1791 erſtattete, lehrt

Digitized by Google

dies; kräftiger noch seine Bildsäulen von Feldherren Friedrichs des Großen, namentlich sein Zieten. Er suchte seine Vorbilder in den Werken, die damals schon dem völligen Mißverstehen anheimgefallen waren, in Giovanni da Bologna, in Tacca und anderen Florentinern. Er freut sich gegenüber dem allbeliebten „klassischen Kostüm" bei ihnen der geschichtlichen Kleidung; ja er hat den Mut, deren Nachbildung als künstlerisch richtig selbst für das Ehrendenkmal zu verteidigen. Da bekommt man echte Künstlersprache gegenüber dem ästhetischen Kauderwelsch der Gelehrten zu hören. Wenn, sagt er, Ehrfurcht und Bewunderung die Beweggründe sind, warum man ein Denkmal errichtet, wenn der Held selbst groß ist, so denkt ihn sich der Künstler gerade als einfaches Bildnis. Es bedarf dann keiner fremden Hülle, um ihn groß und ehrwürdig scheinen zu machen; und das Gewand, das er trug, mochte es sein wie es wollte, wird durch den Helden geheiligt. Und da die Künstler keine andere Sprache haben, als körperliche Formen, so können sie auch das Eigentümliche der Sitten und der Seelen nicht anders ausdrücken, als wenn sie getreu sind. Die erste Absicht müsse sein, den Helden selbst darzustellen. Als Schadow dies alles sagte, sprach er von dem geplanten Denkmal für Friedrich den Großen: den könne man sich unter dem Hemde Marc Aurels nicht vorstellen. So haben ihn auch die nordischen Künstler beraten, die er auf seinen Reisen in Skandinavien und Rußland um ihre Meinung anging. Mochte Canova später Napoleon als Imperator darstellen, mochte der Römer, als ihm der Gewaltige 1810 saß, diesem erklären, seine Kunst habe nur eine Sprache und diese sei das Nackte, in französischer Tracht lasse sich niemals etwas Schönes machen, — der Berliner sah in solchem Beginnen nur Schmeichelei gegen den Fürsten und Eitelkeit der mit ihrer Kenntnis des Nackten prahlenden Bildhauer. Die Schönheit der Arbeit könne man wohl bewundern, aber der Preuße könne dabei nicht an seinen großen König denken. Denn für den Preußen arbeitete er, wenngleich die Dichter und Künstler gegen die preußische Tracht in der Bildnerei schrieen. Und er blieb dabei, obgleich er sehr wohl wußte, daß man über unsere Zeittrachten lache, sobald sie außer Brauch sind; daß der gute Geschmack von gestern schlechter Geschmack von morgen sei. In seinen Absichten ließ er sich auch durch das elende Kunstgewäsch, das einen Teil des Volkes benebelt, ekel, anmaßend und undankbar mache, nicht be-

Digitized by Google

irren. Er arbeitete, der Welt trotzend, noch im hohen Alter einen Friedrich mit seinen Windspielen in halber Lebensgröße, also reine „Prosa", selbst als er fühlte, daß Friedrich und er aus der Mode seien.

So gegen sich treu, unbeirrt durch die Ästhetik römischer und weimarischer Herkunft, fühlte er sich als Bindeglied zwischen Vergangenem und Kommendem, als ein Mensch seiner Zeit im Gegensatz zu den vielen, die damals einer anderen, besseren Zeit anzugehören wünschten. Wenn es das Wesen der Empfindsamkeit ist, sich über Zeit und Raum in eine erträumte bessere Welt zu versetzen, so war Schadow einer der wenigen, die die Krankheit der Zeit nicht packte. Seine tapferne Nüchternheit bewahrte ihn davor.

Nicht seine Hauptwerke sind von der Nachwelt zumeist gefeiert worden. An dem besonders geschätzten Denkmal des Grafen von der Mark (1791) erhebt sich nur der schlafende Knabe über die Modekunst seiner Entstehungszeit und des ihr folgenden Kunstabschnittes: Guter Aufbau, ein stark ausgeklügelter Inhalt, eine Zeichnung, die nach allen Richtungen über die Natur hinaus nach Vorbildern schielt. Schadow schien beweisen zu wollen, daß er nicht umsonst an den Brüsten der Klassizität gelegen habe, daß er die ihm gestellte geistreiche Aufgabe zu lösen vermöge mit allen ihren nur wissenschaftlich erforschbaren Geheimnissen. Ein ganzer Mann ist er erst da, wo er preußisch und wo er einfach wahr wird. Hier schafft er Dauerndes. Sein Zieten (1793) könnte hundert Jahre später entstanden sein: er ist heute noch modern, heute noch ein Ding, mit dem sich die Menge beschäftigt. Nicht weil er schön, sondern weil er so ehrlich häßlich ist, der ruhig ausspähende, erwägend an einen Baumstumpf gelehnte Husar, dem man die rasche Tatkraft und die Sicherheit im Wählen des rechten Augenblicks ansieht, im Verweilen ein Handelnder. Man kann es angesichts der trefflichen Schlachtenreliefs am Sockel wohl verstehen, daß Schadow klagt, seine Werkstätte sei während des Schaffens voller Pferde und Husaren gewesen; daß er nicht las, um für sein Denkmal die rechte Stimmung, den rechten Inhalt zu finden, sondern das Leben beobachtete. Unter den vielen Bewegungen, die das Pferd macht, muß ich diejenigen festhalten, die ich gerade brauche! So redet ein Künstler, der durch Form sprechen will.

Aber dieser Zieten ist kein Werk einer neuen, sondern einer

Digitized by Google

alten Kunſt. Neben ihm ſtehen annähernd gleichwertige Bildſäulen von Michel und von Taſſaert. Sieht man dieſer älteren Meiſter Büſten durch, die an Kraft des Eigenlebens jenen des großen Franzoſen Houdon nahe ſtehen, ſo erkennt man, daß 1780 ein Realismus in Berlin heimiſch war, der 1880 noch nicht wieder in gleicher Vertiefung erreicht worden war. Dieſe Friſche, die aus Schadow ſpricht, iſt ein Gut des alten Jahrhunderts, nicht des neuen.

Minder glücklich wirkt Schadows Friedrich der Große für Stettin (1793), obgleich er das einzige Bildwerk iſt, in dem der König ſo erfaßt wurde, wie er lebte, das ihm über die Eigentümlichkeiten ſeines Körperbaues keine Schmeicheleien ſagt. An Wert verwandt iſt ſein Leopold von Deſſau (1800), eine ſo ſchlichte, ſo lebendige Prachtgeſtalt, wie deren die Zeit nur ſehr wenige hervorbrachte. König Friedrich Wilhelm III. erkannte alsbald, daß es ein urtümliches Stück für einen urtümlichen Menſchen ſei.

Aber es blieb nicht bei dieſen männlichen Statuen allein. Schadow ſchuf ein nacktes Mädchen, das, aus Träumen erwachend, den Körper dehnt, hingeſtreckt auf eine Matratze, Arm und Kopf auf ein weiches Kiſſen lehnt. Seine Abſicht war hierbei nicht, wie er ſelbſt ſagt, eine Venus oder Göttin zu bilden, ſondern das Bild einer wolluſtatmenden wohlgebildeten Sterblichen zu geben! Nicht der Kunſtwert des jetzt in Paris befindlichen Werkes iſt entſcheidend, ſondern die echt künſtleriſche Abſicht. Ebenſo bei der liebenswürdigen Marmorgruppe der Prinzeſſin Luiſe und ihrer Schweſter. Er mißt, um in dieſer ſeinem Vorwurfe ganz gerecht zu werden, ſorgfältig nach der Natur, er leiht ſich die Kleider der jungen Fürſtinnen aus, er verſenkt ſich liebend in die Einzelheiten; nicht um ideale Geſtalten zu ſchaffen, ſondern mit der herzlichen Bewunderung des guten Preußen für die ſchöne Herrin der Zukunft, für die edlen, zur vollen Reife noch erknoſpenden Frauengeſtalten. Da iſt volles Leben, voller Künſtlergeiſt, bei aller Ehrfurcht volle Kraft ſinnlichen Umfangens; ein Zug der bewundernden Liebe, der opferluſtigen Anbetung wurde in die liebliche Gruppe mit eingeflochten.

Endlich ſollte es Schadow vergönnt ſein, eines Mannes Bildſäule zu ſchaffen, den er ſelbſt von Angeſicht zu Angeſicht geſehen, deſſen Taten er dankbar mit erlebt hatte, Blüchers. Das Schickſal wollte es, daß man Goethes Rat einholte. Es iſt das einzige Werk dieſer Art geworden, in dem die Zeitkleidung nicht rein beibehalten wurde. Ein Löwenfell mußte die Bruſt zieren, der Hals

Digitized by Google

Gottfried Schadow: Flachbilder vom Zietendenkmal in Berlin

Digitized by Google

NAU

Digitized by Google

frei bleiben, die Falten bewegt und wie aus naſſem Stoff gebildet erſcheinen. So wollte es die ſiegreiche Wiſſenſchaft des Schönen. Man ſehe Zietens Lederhoſen neben jenen aus idealem Stoff an Blücher. Es iſt ein Stück Zeitgeſchichte in dieſen Nebendingen, ein Stück Lebensgeſchichte des Berliner Meiſters, der nun mit Goethe höflichen Händedruck und förmliche Briefe wechſelte, nachdem ſie ſich ein langes Leben hindurch nicht verſtanden hatten.

Schadow wußte ſehr gut, daß er unter allen Berliner Künſtlern, neben Taſſaert, von dem er ſein Handwerk erlernt hatte, dem Chodowiecki am meiſten ſchuldete, nämlich die Abſicht auf Redlichkeit, das Streben nach eigener Naturerkenntnis. Es war dieſem Manne, der mit Miniaturen und Schmelzmalereien ſein Lebenswerk begonnen hatte und der nun auf dem Wege wiſſenſchaftlicher Belehrung die Wahrheit ſuchte, ſchwer genug geworden, zur Klarheit mit ſich ſelbſt zu kommen. Als er der Ölmalerei ſich widmen wollte, dem Gebiet, das in Deutſchland ſo ganz brach lag, ſuchte er Hilfe aus Büchern gleich Carſtens, namentlich den engliſchen von Webb, Richardſon, Hogarth; und dann wendete er ſich um Beiſtand an die ältere Kunſt, wie ſie ſich ihm eben in Berlin bot. Seine Ölbilder wurden ein Gemiſch von Erinnerungen an die Schule des Watteau, des Greuze und des Dietrich als des Vermittlers zwiſchen beiden; ſie ſind ohne Eigenart und gehören in ihrer Entlehnung keineswegs zu den beſſeren der Zeit. Aber Chodowiecki zeichnete nebenher geſchwind und auch fleißig, wo es die Zeit geſtattete; wo er mit Menſchen zuſammenkam und ſolange dieſe es nicht merkten; bei Tag und bei Kerzenlicht, gehend, ſtehend, reitend, ja durchs Schlüſſelloch ſehend; immer nach der Natur, wenig nach Bildern und Gips; überall der Natur in Gedanken einen Kuß hinwerfend; immer auf dem Anſtande, ſie zu ergründen, ſie ſich einzuprägen. Beim Darſtellen erkannte er, daß die Natur in ihrer Ganzheit auf einem armſeligen Stück Papier nicht feſtzuhalten iſt. Und ſo entwickelt ſich Chodowiecki der Zeichner, der Radierer. Ein Meiſter, der vielleicht in letzter Zeit anderen gegenüber zu hoch geſchätzt wurde, der manchmal in ſeinen Stichen, ſeinen Buchbildern herzlich langweilig und kleinlich wird; der aber in ſeinen Skizzen, in dem was er wirklich vor der Natur machte, oft eine erſtaunliche Lebensfülle äußert; ein Sehen von Form und Ton, eine Sicherheit im Feſthalten des Augenblicklichen, eine Liebenswürdigkeit, die ihn weit über die klaſſiſchen Meiſter der Zeit erhebt.

Die bürgerliche Weltauffassung, das kleinstädtisch behagliche Leben war diesem ins Einzelne, Bescheidene gehenden Realismus besonders günstig. Dieser flüchtete sich mit seiner Kunst in die Almanache und Kalender, in die für die empfindsame Masse berechneten Kleinbilder. Man kann ihn sogar in den Modekupfern jener Zeit mit Erfolg wirksam sehen, in seiner lächelnden Harmlosigkeit, seiner Freude an kleinen Scherzen und der noch viel größeren an sanft fließenden Tränen, in seinem redlichen, wenngleich etwas neugierigen Wissensdurst und seiner Zufriedenheit mit bescheidener, für ihn mundgerecht gemachter Gabe. Namentlich wer die Landschaftsbilder jener Zeit durchsieht, die Städteansichten und andere Prospekte, der wird in den Staffagen Sittenschilderungen finden, die zum Teil besser gezeichnet und ausdrucksvoller sind als die Arbeiten Chodowieckis.

Eine Frau darf in diesem Kreise nicht vergessen werden, Angelika Kauffmann. Sie hat etwas Weiches, Einschmeichelndes; sie umgibt ihre Arbeiten mit einem Hauch mädchenhaft bleibender Anmut, selbst in späteren Jahren, nach mancherlei Lebenserfahrungen. In der grauen Schöntönigkeit ihres Pinsels unterscheidet sie sich sehr wirksam von ihren Zeitgenossen. Ihre Gestalten sind stets sorgfältig gekleidet, sehen fast verkleidet aus. Aber doch schuf sie im Bildnis mehr als in den etwas überzarten, allegorischen Bildern wirklich ernste Werke, denen die Sinnigkeit des eigentlich malerischen Gefühles und die Aufrichtigkeit des Strebens dauernden Wert gibt. Ihre beiden Frauenbilder in der Dresdener Galerie, mehr solche, als das was sie darstellen sollen, als Sibyllen, halten an jener Stätte als Lieblinge der Menge, als achtenswerte Leistungen selbst den Vergleich mit vielem Großen aus. In England gefeiert, wußte Angelika selbst neben Reynolds sich zu behaupten. Ihr Goethe, ihr Winckelmann gehören zum eisernen Bestand in der bildlichen Darstellung der großen Zeit unseres Schrifttums.

Gerhard von Kügelgen, bekannter infolge seines die Welt erschütternden Endes von Mörderhand als durch das, was ihm selbst das Wichtigste in seinem Leben war, seine historischen Bilder, hat uns als achtenswerte Hinterlassenschaft Bildnisse geliefert — so seinen Herder —, die des Mannes würdig sind. In Dänemark wirkte in Jens Juel ein Künstler, der sich an Kraft des Pinsels und an Unmittelbarkeit der Auffassung Graff häufig nähert: sein Klopstock bezeugt dies. In Süddeutschland hat August Friedrich

Digitized by Google

Oelenhainz tüchtige, ſachlich treffende Bilder gemalt. Wenn erſt einmal ohne Voreingenommenheit das Gut geſichtet ſein wird, das wir an Bildniſſen des endenden alten und des beginnenden neuen Jahrhunderts beſitzen, dann wird man wohl erkennen, daß wir den viel gefeierten Engländern nicht ſo unbedingt nachſtehen, als dieſe uns jetzt glauben machen; jedenfalls, daß das Streben nach Ähnlichkeit, nach ſchlichter Wahrheit zu Anfang des Jahrhunderts allein dem völligen Verſinken im Idealismus noch die Wage hielt.

Die meiſten dieſer Künſtler ließ der Ehrgeiz nicht ausſchließlich beim Bildnis verweilen. Wer wollte auf die Dauer den Vorwurf auf ſich ſitzen laſſen, nur untergeordneten Zielen zu dienen, des Höchſten zu ermangeln, das ein wahrer Künſtler beſitzen und anſtreben müſſe, eben jenes Idealismus. Freilich ſind für uns die Bilder, die über der gemeinen Natur ſtehen ſollten, ſchwer genießbar. Ich könnte mich ja täuſchen und alle, die jetzt in künſtleriſchen Dingen mitreden, auch. Es wäre nicht das erſtemal, daß eine mißachtete Kunſt wieder zu Ehren kommt und es iſt ja ſehr gut möglich, daß man dereinſt wieder die klaſſiſchen Werke dieſer klaſſiſchen Zeit mit freundlicheren Augen betrachten wird, als heute. Eine Zeit voll geiſtigen Lebens, voll ernſten Strebens, die in anderen Gebieten zu den gefeiertſten Lebensäußerungen unſeres Volkes führte, war befriedigt von dieſen Werken, erhob ſie hoch, hielt ſie dem Beſten aller Zeiten naheſtehend. Als Klopſtock und Leſſing, Herder und Goethe dichteten, glaubte man die bildende Kunſt auf einer Höhe, die den Schöpfungen der Poeſie angemeſſen ſei. Sie erfüllte alſo ihre Aufgabe, denn jeder Künſtler ſchafft zunächſt für ſeine Zeit. Und wir Nachlebenden werden gut tun, nicht allzu voreilig zu urteilen, jene Werke nicht an den Forderungen unſerer Zeit zu meſſen, wie dies unſere Väter mit hartem geiſtigem Hochmut aus ihren wiſſenſchaftlichen Kunſtgrundſätzen heraus getan haben.

Aber andererſeits kann ſich auch der moderne Kunſtgelehrte, obgleich er dazu gedrillt iſt, innerhalb einer Viertelſtunde ägyptiſche und japaniſche, antike und moderne, idealiſtiſche und der Wirklichkeit nacheifernde Werke ſchön zu finden, auf Befehl mit allen ſeinen Empfindungsnerven einzuſchwenken und aufzumarſchieren, wie die Rekruten des Exerzierplatzes, ſich noch nicht für das begeiſtern, was in der Abſicht auf Nachahmung entſtand. Es iſt hier zweifellos eine Lücke in unſerer geſchichtlichen Bildung, in der Bildung unſeres

Digitized by Google

Gefühles für geſchichtliche Gerechtigkeit. Einer nachahmenden Zeit entſprungen, im Kampfe um die Selbſtändigkeit herangewachſen, legen wir ausſchließlich auf dieſe Gewicht. Das iſt gut im Kampfe ſelbſt, falſch im Hinblick auf jene, die dieſen Kampf nicht fochten, nicht zu fechten hatten; auf jene, die ſich mit Vertrauen dem Vergangenen hingaben, weil ſie ſich im Ziele mit dieſem einig fühlten; und endlich auf jene, die die Natur eifrig durchſuchten, ſo eifrig wie Neuere, jedoch um in ihr die von den Alten ausgeſprochenen Wahrheiten beſtätigt zu finden; die mit einer Art von Gläubigkeit an den Alten hingen, ſeeliſch beglückt, beſchwichtigt in ihrem Streben, harmoniſch bewegt in ihrer aus jenen geſchöpften Begeiſterung. Wer ſich je in die ſchriftlichen Äußerungen der Künſtler jener Zeit hineinlas, den wird auch das Glücksgefühl, die ſeeliſche Wärme freundlich umſtrahlt haben, die jene ausſtrömen, ſelbſt wenn ihre gefeierten Werke ihn kalt ließen; der ſollte ſich aber auch fragen, ob dieſer Mangel an Empfänglichkeit ausſchließlich ſeinen Grund in jenen Werken habe oder ob er nicht vielleicht in ihm liege. Denn er irrt in der Meinung, daß er ein Werk von 1800 ohne weiteres verſtehen müſſe, während er ſich bewußt iſt, daß er zum Verſtändnis eines ſolchen von 1400 einer geiſtigen Rückverſetzung in die Vergangenheit bedürfe.

Unter den Malern, die ihre Zeitgenoſſen mit großer Befriedigung über ſich ſelbſt und ihre Leiſtung erfüllten, gehörte J. H. Wilhelm Tiſchbein. Er iſt das Mitglied einer vielfach verzweigten Künſtlerſippe; Tiſchbeine gab's in jeder größeren Kunſtſtadt; ihr Name war eine Zeitlang dadurch einer der im Volksmunde geläufigſten. Man wird ſich mit freundlichem Eindruck in die Bildniſſe des Nachfolgers Oeſers an der Leipziger Akademie, des Johann Friedrich Tiſchbein vertiefen können, der im Erfaſſen der Perſönlichkeit Graff manchmal nahe kam, wenn er gleich im Tone ſchon ſehr kühl, verblichen und kraftlos wurde. Der Kaſſeler Galerieinſpektor Johann Heinrich Tiſchbein, hatte noch von ſeinem Onkel, Johann Heinrich etwas von der Kunſt der Franzoſen und Venetianer, Van Loo und Piazetta, gerettet. Die Rede, mit der 1777 ſein Freund Du Ry, der Architekt, die Kaſſeler Akademie eröffnete, mag nicht ohne ſeinen Beirat entſtanden ſein. Folgſamkeit gegen die Lehrer, ſagte dieſer, Fleiß und gutes Betragen ſeien die Vorbedingungen, Zeichnen und Modellieren die Anfänge für den Künſtler; namentlich das Zeichnen ſei die Seele

Digitized by Google

der Malerkunſt. Aber kalte Gleichheit, d. h. das einfache Treffen des Naturgegenſtandes, ſei kein Verdienſt. Erſt wenn er an den alten Gegenſtänden die Vollkommenheiten erkannt habe, dadurch zu dem richtigen Urteil gekommen ſei, Anatomie, Perſpektive, Geſchichte und Mythologie erlernt habe, werde der Schüler die Fähigkeit zum Verfertigen von Gemälden erlangen.

Das klingt freilich herzlich hausbacken und ſchulmeiſterlich. Aber im Leben geſtalteten ſich die Dinge doch anders. Das beweiſt J. H. Wilhelm Tiſchbein in ſeiner Lebensbeſchreibung. Gebildet an den Niederländern und Italienern, ſo daß er früh eine tüchtige Kennerſchaft erhielt, voll Friſche der Auffaſſung für alles Schöne, geübt mit raſchem Pinſel Bildniſſe zu ſchaffen, dadurch zu voller Beherrſchung der Hand, zu ſicherem Können im Malen gelangt, trat er dem allverehrten Lehrer der Phyſiognomik, Lavater, entgegen und vertraute ſich willig der Leitung des gelehrten Menſchenkenners an. Er konnte ihm nicht wahr und treu genug zeichnen; beide begegneten ſich in der Anſicht, daß das Bildnis eine Urkunde ſei, alſo maleriſche Wirkung gar nicht beabſichtigen ſolle. Der Züricher Gelehrte wollte ja vor allem Unterſuchungen am Bilde machen. Seine Anregung führte den Maler darauf, das Weſen der Tiere zu ergründen, ein Werk herauszugeben, in dem die Eigenſchaften des Menſchen durch — ich möchte ſagen — Belegſtellen aus der Tierwelt im Bildnis erläutert wurden. Er ſuchte das Menſchliche im Tier, den Choleriker und Sanguiniker im Fleiſchfreſſer, den Phlegmatiker im Pflanzenfreſſer u. ſ. f. Er wurde dadurch das Vorbild der Tiermaler der Folgezeit, Kaulbach nicht ausgenommen. Aber endlich kam es auch hier nur auf dasſelbe hinaus, wie in der ganzen Kunſt der Zeit: Auf ein Hineintragen unkünſtleriſcher, wiſſenſchaftlicher Fragen ſelbſt in das für dieſe ſprödeſte Gebiet, auf die Beſchränkung der Kunſt, ja auf den Verzicht auf dieſe zugunſten von gelehrten Unterſuchungen, Vergleichen, Schlüſſen.

Immerhin aber trat die realiſtiſche Abſicht hervor. Auch dieſer Tiſchbein wurde Akademiedirektor und zwar in Neapel; auch er hielt ſeine Antrittsrede, in der er ſagte: Vor der lebenden Natur und vor der Antike ſind wir alle Sünder! in der er entſchieden auf das ſorgfältige Zeichnen des Aktes Gewicht legte. Er, der ſich ſo gern der Raſchheit ſeines Schaffens rühmte, zwang ſeine Schüler, vor einem Modelle möglichſt lange zu verweilen.

Er hat nach mehreren Richtungen Bedeutung erlangt. Sein Konradin von Schwaben ist eines der ersten großen Bilder aus der deutschen Geschichte, seine Aufnahmen nach den antiken Vasen der Hamilton-Sammlung in Neapel haben in hohem Grade auf die Vorliebe für Umrißzeichnungen, auf ein Erfassen der plastischen Natur lediglich durch die Linie hingewirkt. Ohne diese ist Flaxman nicht denkbar. Und doch schuf Tischbein noch in hohem Alter ein realistisches Bild, den Einzug der Russen und der Bürgergarde in Hamburg 1814, in dem er eine Übermenge von Bildnissen, Uniformstücken und sonstigen Einzelheiten getreu wiederzugeben und das Ganze doch zur Einheit zu zwingen hatte, eine höchst undankbare, aber mit bemerkenswertem Eifer erfüllte Aufgabe.

Es steckte also ein, wenn auch nicht starkes, so doch stets zu weckendes realistisches Empfinden in dem Maler des Konradin. Es ist dies Bild (jetzt in Gotha) eine Jugendschöpfung, hervorgegangen aus einer in Zürich empfangenen Anregung, also geboren im Geist des Bodmerschen Bardentums, ein Zeugnis des erwachenden Nationalgefühles; es ist gemalt in Rom, also in der Luft des Klassizismus. Die außerordentliche Verwirrung im deutschen Leben äußert sich schon in dieser Entstehungsgeschichte. Die empfindsame Vaterlandsliebe suchte sich als Gegenstand eine Zeit des Leidens aus: der letzte Hohenstaufe spielt kurz vor seiner Hinrichtung mit seinen Leidensgefährten Friedrich von Österreich im Kerker Schach; sie hören in altdeutschen bunten Kleidern, doch antiker Haltung, dem Vorlesen des Todesurteiles zu. Und man muß, um das Bild recht zu verstehen, in Tischbeins Lebensbeschreibung lesen: Wie er sich Gewissensbisse machte, daß der finsterblickende Mann, der das Urteil verkündet, auf den er allen Haß der Beschauer lenken wollte, nicht schön genug sei. Denn Schönheit sollte alle Teile des Bildes durchziehen. Wir verweigern unsere Anerkennung nicht jenen Künstlern, die im 15. Jahrhundert im Kampf mit dem Idealismus ihrer Zeit Fehlgriffe taten, mühsam sich von der erlernten Form losrissen, um dem Selbsterschauten zu genügen. Wir sollten billigerweise anerkennen, daß ein ähnliches Ringen auch hier stattfand.

Tischbein konnte damals in Rom wagen, sein Bild dem des David gegenüberzustellen. Die Deutschen fanden in seinem Werke mehr Gefühl als in dem des damals schon gefeierten Franzosen, das ihnen theatralisch erschien. David selbst aber hat Tischbein

Digitized by Google

seine Achtung nicht zu versagen vermocht. Daß es empfindsam, weichtönig ist, liegt in der Zeit. Aber das gerade ist das Verdienst des Bildes. Soll es anders sein als die Zeit, aus der es entstand? Soll der Künstler über, außer seiner Zeit stehen? Ist es seine Schuld, daß wir die Tränen etwas mehr verbeißen gelernt haben, als unsere Urgroßväter?

Tischbein war nicht der einzige seiner Art. In Rom wirkte neben ihm Friedrich Rehberg, ein Schüler Oesers und Casanovas, später Professor in Berlin. Auch er wetteiferte mit David in gedankentriefenden klassischen Bildern. Denn der Maler Koch hat wohl recht, wenn er sagt, daß man mit den gemalten Gefühlen und Empfindungen mehr Geld erwarb als mit der Kunst; daß Affektationen diese retteten, wenn die Bilder selbst keinen Schuß Pulver wert waren; daß sie schwindsüchtig gedankenleer sind, trotz all diesem Beziehungsreichtum. Aber Rehberg stand hoch in der Würdigung: seine Bilder mußte er für die Kunstliebhaber mehrfach wiederholen. Hier ist er zu beachten wieder als einer, der Beziehungen zu England hatte. Hannoveraner von Geburt, war er 1791 Gast der Lady Hamilton in Neapel, jener berühmten, dort zu mächtigen Einfluß gelangten Abenteuerin. Er kündigte 1795 im Teutschen Merkur auch in England weitverbreitete „charakteristische Attitüden" an, die genau nach der Natur gezeichnet, die Lady darstellten. Später ging Rehberg selbst für einige Zeit nach England.

Diese Attitüden sind eine Erfindung der Engländer. Reynolds hatte in der Schauspielerin Siddon ein Mittel gefunden, seine schwachen idealistischen Kräfte durch mimische Künste zu stärken; er brauchte nicht mehr seine Gestalten in leidenschaftlicher Erregung zu malen, sondern konnte diese bildnismäßig nach seinem prächtigen Modell darstellen. Auch die reizende Schauspielerin Kitty Fischer, die Robinson, in die damals alle Welt verliebt war, sogar die schöne Herzogin von Devonshire leisteten ihm solche Dienste. Seit ein Garrick den Briten den Shakespeare erst wirklich nahe gebracht, ihnen die Rollen des Dichters verwirklicht hatte, war das Malen von Schauspielern in einem bestimmten „Charakter", einer bestimmten Szene beliebt geworden. Lady Hamilton zeigte sich dem gesellschaftlich gewandten Rehberg in den ausdrucksvollsten Bewegungen, und dieser wollte den Malern mit seinen Stichen ein Lehrbuch des Ausdruckes geben. Die Händel-Schütz nahm, ange-

Digitized by Google

regt durch Rehbergs Stiche, dieſe Kunſt auf und zeigte ſich in Attitüden unter lebhaftem Beifall auf der Bühne; Eliſe Bürger, Sophie Schröder führten die Kunſt weiter, die im lebenden Bilde noch heute, freilich ſehr verkümmert und faſt ausſchließlich auf maleriſche Wirkung rechnend, fortlebt. Es iſt kein Zufall, daß der wiſſenſchaftliche Vertreter dieſer Kunſt, Guſtav Anton Freiherr von Seckendorf, ſich den Schriftſtellernamen Patrik Peale beilegte. Denn in ſeinen 1808—1811 gehaltenen Vorträgen über Mimik, in denen er vor allem auf Ausdruck in der Bewegung drang, ſtützt er ſich vielfach auf britiſche Vorbilder. Die Kunſt, etwas Idealiſches ſichtbar zu machen, war hier vom Schauſpieler in voller Natürlichkeit erreicht, das Bild war übertrumpft: ein ſchönes, kluges Weib ſtellte die höchſten Dinge dar! Konnte es eine reinere Vereinigung von Kunſt und Natur, Idealismus und Wahrheit geben?

Die Kunſt aller dieſer Männer, die im Streben auf Wahrheit ſo ganz der Abhängigkeit von der Wiſſenſchaft verfielen, war in der römiſchen Werkſtätte geſchmiedet. Einer nach dem anderen hatte dort den Trunk des Idealismus getan, jeder dachte mit Sehnſucht nach dem Tiber zurück, der nicht zufriere, dem ein ewig reges Element innewohne, friſche, Leben weckende Kraft.

All dieſe ſtanden in ihrer ganzen Schaffensweiſe den Franzoſen nahe und fanden ihren beſten Ausdruck eigentlich in David. Manche von ihnen waren ſelbſt in Paris geweſen, andere hatten den in Rom tätigen Franzoſen beim Arbeiten über die Achſeln geſchaut.

So die Schwaben. Die Kunſt in Württemberg hat ſich ſehr früh Frankreich angeſchloſſen, der Hof hatte dafür geſorgt, daß die Beziehungen zu Paris nicht verſiechten. Philipp Friedrich Hetſch, der Maler, und Dannecker, der Bildhauer, hatten dort ihre Studien gemacht. Der bedeutendſte Maler iſt Gottlieb Schick, der gleich Hetſch Davids Schüler wurde. Von Paris ging er 1802 nach Rom, wo ſich der preußiſche Geſandte, Alexander von Humboldt, ſeiner freundlich annahm. Er wurde dort in den folgenden Jahren der Stolz der Deutſchen; ſeine Erfolge galten als ſolche unſeres Volkes. Man vergaß vollkommen, wie viel er der Fremde verdankte, und wie viel in ſeiner ganzen Auffaſſung franzöſiſch war. Trotzdem fühlten die Deutſchen einen ſtarken Abſtand zwiſchen ſich und dem gefeierten Pariſer. Den älteren unten ihnen in Rom

Digitized by Google

war David ſtets ein Rätſel geblieben. Ein Mann, dem man die Lehre der Winckelmann und Mengs übermittelt hatte, der alſo wußte, daß das Heil allein in der Antike beruhe, und der in ſeiner Verblendung den Landsleuten doch zugerufen hat: Seien wir Franzoſen! Die Leidenſchaftlichkeit, das Feuer, die Anmut hatte David als die beſonderen Güter ſeines Volkes gepflegt, ſelbſt Michelangelo hatte ihm nicht genug Feuer. Trotz ſeiner alle Gedanken übertreibenden Geſinnung ſah man, daß er von der alten, ſchlechten Kunſt nicht abließ. Der Übermoderne machte Anlehen bei Guercino und Le Valentin, über die in Deutſchland jeder junge Akademiker bis heute die Achſeln zuckt. Daß David und ſeine Freunde, trotz ihren klaſſiſchen Überzeugungen, die ältere franzöſiſche Schule nicht verachteten wie die Deutſch-Römer, war dieſen nur aus nationaler Eitelkeit erklärbar. Die ſo wankelmütigen Franzoſen, ebenſo wie die ſo feſt am Alten haltenden Engländer ſind nie ſo tief in den Fehler der Deutſchen verfallen, am Wert des eben Überwundenen völlig zu verzweifeln. Sie haben vielleicht nicht eine gleiche Überzeugungstreue, ſehen jedenfalls nicht in gleichem Maße wie wir die Mißachtung fremder Anſicht als einen Beweis für die Feſtigkeit der eigenen an. Es iſt aber doch merkwürdig, daß die Deutſch-Römer, ſo ſehr ſie ſelbſt an der Antike hingen, David die gleiche Anhänglichkeit zum Vorwurf machen. Die Köpfe in den Gemälden aus ſeiner Schule ſeien aus den alten Flachbildern entlehnt, die Bewegungen kämen von den Standbildern, ſeien ſteinern oder theatraliſch, die Frauen dagegen von Pariſer Anmut. Das Studium ſei mechaniſch, man bediene ſich allerlei Modelle, um nach ihnen knechtiſch abzuzeichnen. Kein Finger, keine Zehe werde ohne Modell gemacht, man zeichne daher richtig, oft richtiger als geiſtreiche Künſtler. Das Einzelne ſei natürlich, das Ganze naturwidrig, weil es nicht durch den Geiſt der Kunſt belebt ſei. Man ſehe bei David wie bei Pouſſin überall den Gliedermann, der allein den Geſchmack der Geſtalt beſtimme. Es iſt merkwürdig, wie das nahe Beiſammenliegende ſo verſchiedenartig wirkt, wie geſchärft der Blick innerhalb der gemeinſamen Schulung für das Zwieſpältige iſt. Selbſt die Verehrer der Schüler des David, des Hetſch und Schick waren über den Meiſter gleicher Anſicht. Baron Üxküll, ihr Freund, dachte ihr Urteil wiederzugeben, wenn er bei David nur dürftige Formen, theatraliſchen Aufbau, Überladung und Verwandeln des hiſtoriſchen Stoffes in

Digitized by Google

eine Trödelbude von antiken Möbeln, Waffen und Koſtümen ſah. Der alte Koch fand keinen Stil; da ſehe er ſich lieber Boucher, Watteau, Coypel ſelbſt an als Davids Mixturen aus ihnen, die er in ſeiner derben Art äſthetiſche Brechmittel nannte.

Sonderbar! Waren es doch Freunde und Bewunderer der damaligen Pariſer Schule, die dies ausſprachen. Schick malte in Rom ſeinen David, der vor dem erzürnten Saul die Harfe ſpielt. Es iſt ein klaſſiſches Drama mit allem Salz der tränenreichen Zeit, voll Pathos, voll Davidſcher Form. Aber es wurde als ein Triumph der deutſchen Geſellſchaft in Rom angeſehen. Der Künſtler durfte hoffen in die erſte Reihe ſeiner Zeitgenoſſen zu rücken. In Deutſchland hatte man freilich weniger Empfänglichkeit für ſein Bild. Nicht minder gefeiert wurde in Rom ſein Noah beim Austritt aus der Arche. Selbſt A. W. von Schlegel, der Romantiker, der freilich ſelbſt durch ſeine Beziehung zu Frau von Staël vielerlei franzöſiſchen Einflüſſen zugänglich geworden war, wurde durch Schicks Bild zu ſtürmiſcher Anerkennung hingeriſſen. Er ſah außer Erquickung des Auges auch Herzensandacht in dem Bilde, in den Engeln ein Gefühl von ätheriſcher Glut. Die Fülle des Ausdruckes entzückte die Welt, die Klarheit der Zeichnung und die bei aller Spitzigkeit doch ſichere Farbe. Schick hatte in Paris malen gelernt unter Davids Leitung und ſtand ſchon aus dieſem Grunde im Vorteil den anderen Deutſchen gegenüber. Sein Apollo unter den Hirten zeigte dies noch deutlicher. Er brachte eine gute Technik mit und war durch dieſe den meiſten ſeiner Zeitgenoſſen überlegen. Ein ſpäteres Geſchlecht, das gerade auf dieſe das geringſte Gewicht legte, fand in ihm nur eine Vorſtufe für Kommendes, Größeres; und wie es immer geht, daß das eben Überwundene am meiſten verhöhnt wird, ſo traf Schick der Hohn derer um Cornelius: es fehle ihm die Charakteriſtik. Man ſträubte ſich gegen die ſorgfältige Schule, die in Paris Vorbedingung aller Kunſtarbeit war. In dieſer witterte man eine Gefahr, in die Knechtſchaft der Natur zu kommen. Man empfand als Fehler, daß das Modell zu ſehr benutzt worden ſei; man ſah in Schicks uns ſo akademiſch erſcheinenden Bildern einen Naturalismus, der der wiſſenſchaftlichen Kunſt widerſprach. Wir tun daher vielleicht beſſer, Schick ſtatt wie bisher als einen Vorläufer einer neuen als den Abſchluß einer alten Kunſt zu betrachten, in der auch David nur ein verbindendes Glied iſt, und die wieder von Eng-

Digitized by Google

land ausgeht. Wenn man die Historienbilder Reynolds', die seines Nachfolgers als Londoner Akademiedirektor, Benjamin Wests, jene von Barry, ja die der Angelika Kauffmann im Geiste vor sich vorbeischreiten läßt, so findet man die Art Davids in ihnen vorbereitet, ja vielfach übertroffen. Reynolds' hungernder Ugolino ist das Meisterwerk jener Seelenmalerei, die im Theater ihre Beobachtungen machte. Wests, Singleton Copleys und anderer englischer Maler Bilder griffen dem Realismus voraus, wie er in David erschien, wenn dieser gleich jenes Pathos voraus hat, das auch die französische Bühne von der englischen unterscheidet. Schick wurde der Schwiegersohn des in Rom lebenden schottischen Malers John William Wallis. Leider kenne ich kein Werk dieses in England meines Wissens wenig beachteten Künstlers, von dem selbst R. Brydall in seiner Geschichte der Kunst in Schottland nichts weiß. Möglich, daß durch ihn sich Verbindungen anknüpften, die sich klären werden, wenn einmal eine Geschichte der Kunst des 18. Jahrhunderts geschrieben sein wird, die nicht auf der Ästhetik der unmittelbar auf sie folgenden Zeit, sondern auf der ihr eigenen beruht.

Eberhard Wächter, der zweite in Rom zu Ruhm gelangte Schwabe, ist ebenfalls ein Schüler Davids. Daß er die statuarische Haltung seiner Gestalten von Carstens habe, ist einer der Irrtümer der Folgezeit. Sein Hiob ist ein sehr ernst zu nehmendes Werk. Einzelne Gestalten, am wenigsten der Dulder selbst, sind von einer ruhigen Größe und von einer Empfindung im Umriß, die den Ruhm des Mannes sehr wohl begreifen lassen. Kaulbach und die Seinigen hätten sehr froh sein können, wenn sie solche nackte Gestalten fertig gebracht hätten. Freilich sind sie nach unserer Ansicht akademisch, d. h. sie erinnern an den Zeichenunterricht im Aktsaal und vorzugsweise nach dem Gips; sie sind idealistisch in der Vernachlässigung alles Nebensächlichen; sie verzichten auf die feinere Durchführung des Spieles der Muskeln, des eigentlichen Tones der Haut. Sie sind endlich nach Art der Bildnerei erdacht: jede Gestalt wurde so gerückt, daß sie einen in sich geschlossenen Umriß bildet, daß die Linien sich nicht überschneiden. Das alles aber hinderte Wächter nicht, romantisch zu empfinden. Er ist auch in einer schwachen Stunde zum Katholizismus übergetreten, wohl nicht aus gleichem inneren Drang als die Späteren, doch schon mit dem Empfinden, daß man in Rom nicht Jupiter, sondern

Digitized by Google

St. Peter zu huldigen habe; er war auch einer der ersten, der in Florenz Studien machte und beim Erkennen der Entwickelung der Malerei sich des Niederganges nach Andrea del Sarto bewußt wurde. Die hier gewonnenen Erfahrungen konnte er dann in Wien, wohin er vor den Franzosen flüchtete, den jüngeren Künstlern mitteilen, deren Eifer und Können er mit herzlicher Bewunderung, mit schöner Selbstüberwindung huldigte.

Nach Sachsen trug Ferdinand Hartmann die damalige römische Schule. Obgleich wesentlich akademischer als seine schwäbischen Genossen, sticht er doch vorteilhaft ab gegen seinen Vorgänger Schenau. Er hatte in Rom eine Zeit der Begeisterung für neue Gedanken miterlebt, die ihn für die Folgezeit erwärmte. Die Schüler verehrten ihn und fanden in ihm den Lehrer, der sie in das Handwerkliche der Kunst erfolgreich einführte. In jungen Jahren war er ein Förderer anderer gewesen, ebenso wie sein Genosse an der Akademie, Friedrich Matthäi, der etwas später nach Rom und von dort nach Dresden kam. Später wurden beide zum Hemmschuh. Aber man sollte sie nicht ausschließlich aus ihren antike Stoffe behandelnden Arbeiten beurteilen! Das Altarbild im Dom zu Wurzen, Matthäis Hauptwerk, ist namentlich malerisch eine sehr achtenswerte Leistung; glatt, schönfarbig, aber doch ein Werk, auf das ein Hübner oder Bendemann mit Geringschätzung herabzusehen durchaus keine Ursache hatte, das ihnen mancherlei mühsam Erstrebtes mit sicherer Hand vorausnahm.

Durch nun fast achtzig Jahre gilt der für einen drolligen Menschen oder selbst für einen Zopfträger, der der Kunst der Zopfzeit etwas abgewinnen kann. Mir will scheinen, daß, wenn man Goethe und seine Zeit so sehr bewundert, man doch auch dazu kommen müßte, die Meister, die damals gefeiert wurden, aus dieser Zeit heraus zu betrachten. Freilich, ihnen geschieht recht mit dem Mißverstandenwerden. Denn sie selbst haben ebenso ins Gelag über die vor ihnen sich abspielende Kunst geurteilt, und noch vor dreißig Jahren galt nach ihrem Urteil das Rokoko für ebenso lächerlich und jeder Rokokofreund für einen drolligen Menschen, wie heute die Biedermeierzeit und gar erst die Vatermörderzeit. Sollte sich doch wieder einmal das Blatt wenden und man mit Erstaunen erkennen, daß auch in der idealistischen Kunst sich das äußert, was jede Kunst beachtenswert macht: nämlich der Ausdruck ihrer Zeit, der Zeit Goethes! Und sollen wir wirklich gezwungen

Digitized by Google

ſein auf die geſchichtliche Würdigung dieſer Zeit und ihrer künſtleriſchen Ziele verzichten zu müſſen, weil jene Ziele nicht mehr die unſerigen ſein können? Sollen wir dieſer Zeit nicht gleiche Gerechtigkeit gewähren als anderen, deren Erzeugniſſe uns auch nicht gefallen? die wir aber doch aus der Entwickelung heraus zu verſtehen ſuchen? und die, einmal verſtanden, doch ihre Wirkung auf uns ausüben? Wir ſträuben uns gegen die Zeiten des Verfalles. Aber war das damalige Leben in Rom ein ſolches niedergehenden Geiſtes? Iſt dort nicht gerungen worden! Waren die Werke eines Mengs, Carſtens, Tiſchbein, Schick nicht geſchaffen in der Begeiſterung des Aufſchwunges?

Digitized by Google

Viertes Kapitel.

Die Landschaft.

Salomon Geßner, dessen arkadische Idyllen die Welt entzückten, der sich in ihnen als einen dichterischen Maler von besonderer Feinheit offenbart hatte, fühlte in sich den Beruf, seine Verse in Bilder umzusetzen. Er malte nach der Natur, empfand aber bald, daß ihm die Manier noch abgehe, die den Gegenständen der Natur ihren wahren Charakter beibehält. Das heißt: er machte die Erfahrung, die keinem Zeichner erspart bleibt, daß das Darstellen der Wahrheit nicht vom guten Willen abhängt, sondern daß im Übertragen der körperlichen und farbigen Natur auf das Blatt eine umgestaltende Tätigkeit liegt; diese schließt die volle Wahrheit aus, fordert dagegen vom Künstler ein tiefes geistiges Verarbeiten des Gesehenen nach seiner sinnlichen Wirkung, damit eben im Bilde der Eindruck der ihm tatsächlich fehlenden Wahrheit geschaffen werde. Und er machte endlich die Erfahrung, daß dies Verarbeiten die große geistige Tat des Künstlers, die eigentliche Kunst sei. Geßner aber konnte die rechte Folge hieraus nicht schließen: Er meinte, jenes Verarbeiten sei nur das Handwerk, das man den großen Meistern absehen müsse, die Manier; daher lernte er fleißig an den Werken der besten Künstler, die er erreichen konnte, und gelangte so ohne viel geistige Anstrengung zur gewünschten ausdrückenden Manier. Als die Tat, die der echte Künstler zu leisten habe, stand ihm dann nur noch die Verknüpfung des sichtbar Gemachten mit den zu erratenden, vielbedeutenden Gedanken vor Augen, dessen Erfüllung mit dichterischem Schwung, frommen Empfindungen, gebildeten Erwägungen.

Damit traf er im wesentlichen die Ansicht der Gelehrten seiner

Digitized by Google

Zeit. Auch in der Auffaſſung der Landſchaft war der Streit zwiſchen idealem und charakteriſtiſchem Streben offenkundig. Den meiſten war ſchon Claude Lorrain zu genau, zu ſorgfältig, zu ſehr aufs Kleine bedacht; ſie ſuchten großen Stil, Vernachläſſigung des Nebenſächlichen, Zufälligen. Man forſchte lebhaft nach dem Weſen des Idealismus in dieſem Gebiet; man erkannte ſeinen Wert, fand aber nicht gleich die Formel, um ihn wiſſenſchaftlich zu faſſen und ſomit dem Lernenden zugänglicher zu machen.

Vor allem ging man bei Ergründung der äſthetiſchen Werte der Landſchaft von den mit Lebhaftigkeit empfundenen Regungen aus, die im empfindſamen Menſchen die Natur wecken. Mit Jean Jacques Rouſſeau glaubte man in dieſen die früheſten, urſprünglichſten Äußerungen des menſchlichen Herzens gefunden zu haben. Sulzer meint, die Schönheiten der lebloſen Natur ſeien es, die den im Denken noch ungeübten Menſchen dahin unterrichten, daß er kein bloß irdiſches, lediglich aus Stoff gebildetes Weſen ſei. Freilich fand man beim Bauer — oder um mich im Stile der Zeit auszudrücken — beim Landmann dieſe Regungen nicht, ſo eifrig die Dichter ſie ihm auch aufdrängten. Man mußte ſich noch nach Art Watteaus den rechten Landmann ſelber ſchaffen, um ihn als Beiſpiel verwenden zu können. Wie nun die Natur Schauder und Furcht, ſanfte Traurigkeit und erquickende Wolluſt, Dankbarkeit und Ehrfurcht erwecke, ſo könne auch der Landſchaftsmaler uns vielfältig auf eine nützliche Weiſe vergnügen. Das geſchähe am beſten, wenn er, mit den höheren Kräften ſeiner Kunſt bekannt, ſittliche und leidenſchaftliche Gegenſtände mit den Szenen der Natur verbindet. So Sulzer. Dieſe Szenen ſind für ihn denn auch, wenn man zwiſchen den Zeilen lieſt, die Hauptſache. Dem Maler gibt er den Rat, ſobald er eine abbildenswerte Landſchaft gefunden habe, die herumliegenden Dinge von dieſer abzuſondern; ein Ganzes zu machen, an dem nichts fehle, das aber auch durch nichts Überflüſſiges verunſtaltet werde. Nur zwei Hauptmaſſen an Licht und Schatten ſollen im Bilde ſein, das Licht gut einfallen und die Darſtellung ſo natürlich als möglich wirken. Dergleichen gute Regeln gibt er noch mehr. Jedenfalls ſtand bei ihm eines feſt: der Maler hatte ſeinen Standpunkt über der Natur zu wählen, beileibe nicht bloß ſie nachzuahmen. Denn er fand in der Natur nicht die volle künſtleriſche Stimmung. Nur kluge Wahl könne ſie aus ihr herausklauben.

Digitized by Google

Es iſt die Weisheit des Städters, des Spaziergängers, des in der Natur nicht Heimiſchen, der ſich hier ausſpricht. Auch Jakob von Ruysdael hat gewählt, verſchiedene Studien, vielleicht ſogar fremde, zu einem Bilde vereint. Er hat auch höhere Stimmungen wecken wollen. Aber er ſtand nicht über der Natur, ſondern in ihr; er wollte ſie nicht meiſtern, ſondern erreichen; nicht verbeſſern, ſondern ergründen.

Der Künſtler nach dem Herzen der Zeit war Philipp Hackert, der Vielgereiſte, der Mann, der in Neapel, dem ſchönen Neapel, ſeine beſte Zeit verlebte. Er malte ſchlechte, aber berühmte Bilder, ſagt Koch von ihm. Sehr viel ſeines Ruhmes dankt er den dargeſtellten Gegenſtänden. Goethe betrachtete ſie mehr mit den Augen des Naturforſchers als des Dichters oder gar des Künſtlers. Wie lehrreich, wie nützlich durch ihn ſich vorführen zu laſſen, wie es draußen in bekannten und unbekannten Fernen ausſehe. Goethes getreuer Kunſtfreund Meyer ſprach in ſeinem Sinn, wenn er ſagt, Hackert habe das Fach der Proſpektmalerei zur höchſten Vollendung gebracht; denn er habe den realiſtiſchen Forderungen, ſo unmöglich es ſcheine, mit geringem Nachteil für die Kunſt Genüge geleiſtet. Meyer ſagte dies, obgleich er Canaletto kannte, der doch mit ſo unvergleichlich viel höherer Kunſt das ausführte, was jener anſtrebte. Meyer lobt aber auch nur mit halber Stimme. Die Proſpektmalerei, alſo das Malen einer Gegend mit der Abſicht, ſie dem Beſchauer wieder erkenntlich zu machen, iſt ihm eine minderwertige Kunſt. Liege doch die Erfindung außer ihrem Kreiſe, ja ſelbſt die Anordnung ſei bedingt durch den Gegenſtand. Aber Hackert ſei ein Meiſter geweſen in der Kunſt, Geſtalt und Verhältniſſe der nachzubildenden Gegenſtände richtig auf die Leinwand zu übertragen und ihr Weſen anzudeuten. An den Felſen ſei oft ſogar die Steinart zu erkennen. Wenn die Färbung auch bunt wäre, ſo ſei er hierzu durch die Natur ſelbſt verführt worden, da er ihren Reichtum, ihre Überfülle an Farbe feſtzuhalten ſtrebte. Es ſind dies wichtige Sätze. Doch ſie zeigen, was an Darſtellung die Weimaraner zu verlangen ſich gewöhnt hatten, wie ſie den Künſtler mit dem für den Knaben in der Zeichenſchule berechtigten Maße beurteilen wollten. Aber Hackert geſchah ſo unrecht nicht. Er war ſelbſt ein Schulmeiſter der Natur gegenüber. So teilte er beiſpielsweiſe, wie er ſelbſt berichtet, alle Bäume in drei Klaſſen; habe man dieſe zu zeichnen erlernt, die Kaſtanie, die

Digitized by Google

Eiche und die Pappel, so sei es nicht schwer, tausend Arten anderer Bäume darzustellen. Man habe darin die richtige Schulung, Abwechselung in den Baumschlag zu bringen, zumal wenn man noch die verschiedenen Stämme nach ihrer Art bilde. Damit kommt man denn auch zur Kunst, Bäume entwerfen zu können. Nur solle man sich nie an die verstümmelte Natur halten, denn an nachgeahmten wie entworfenen Bäumen müsse alles schön und lachend, freundlich und lieblich sein.

Es ist lehrreich, Hackerts Theoretische Fragmente zu lesen, die Goethe des Abdruckes für wert hielt. Es ist das Bekenntnis eines Faustsicheren, der weiß, wie man die Sache anpackt. Aber trocken, wie ausgekochtes Rindfleisch, innerlich kalt und ohne Herzschlag für das, was den Kunstfreund unserer Zeit im Bilde begeistert: für die Stimmung, die Feinheit im Ton, die Kraft des Lichtes!

Aber auch Meyers Kritik ist lehrreich. Er urteilt vollkommen von oben herab, er erteilt Lob und Tadel mit dem Vollgefühl, dazu durch seine Grundsätze berechtigt zu sein; der Gedanke, daß es eine Möglichkeit gebe, als Kenner anders zu urteilen, bedroht ihn nicht aus fernster Ferne. Und er konnte ja damals schon auf jenem festen, kritischen System der Landschaftsmalerei fußen, das Fernow 1803 gegeben hatte. Als echter Kantschüler hatte dieser sein Lehrgebäude mit vollendeter Schärfe so entwickelt, daß sich nicht wohl, nahm man die Vordersätze für richtig, gegen diese Anschauungen etwas sagen ließ. Und dazu stand er ja in Rom in enger Verbindung mit den dort tätigen Landschaftern. Durch diese hatte er erkannt, daß die Kunst eine hohe Stufe der Vollendung erlangt habe; nur noch in dem dichterischen Teile der Erfindung sei sie einer größeren Vervollkommnung fähig; mit diesem Wunsch steht er im Gegensatz zu Hackert, der die Landschaft seiner Zeit, namentlich seine eigene, für völlig tadelfrei hielt.

Fernow unterscheidet zwischen der Darstellung idealischer Naturszenen und der Prospektmalerei. Jene allein ist ihm höhere Kunst. Sie ahmt nicht bestimmte Gegenden nach, bildet sie nicht nach Mustern, die aus der Natur gewählt sind; sondern sie schafft nach dem Ganzen, wie es in der Einbildungskraft lebt, aus der Idee; sie ahmt diese, also die erhöhte Vorstellung von der Natur, nach, aber nicht die Natur selbst. Freilich bedürfe es einer größeren Begabung, ein Tier oder gar einen Menschen darzustellen, nament-

Digitized by Google

lich in der Bewegung, als den einzelnen Gegenstand der Landschaft, der doch höchstens eine unfreiwillige Bewegung mache. Erst durch die dichterische Auffassung erhebe sich die Landschaft zum vollwertigen Kunstwerk, erst so setze sie die Triebfedern des Gemüts in Bewegung; es müsse also der Landschaftsmaler selbst lebhaft dichterisch empfinden, um auf andere eine dichterische Wirkung zu erzielen; er müsse den Beschauer in einen Naturvorgang führen und wie Musik auf ihn wirken. Gleich dieser bedürfe jener Vorgang keines bestimmten Inhaltes, der einzelne Gegenstand sei ohne Bedeutung; das Ganze vielmehr solle eine schönheitliche Stimmung bewirken, das Heitere oder Ernste, Sanfte oder Wilde usw. ausdrücken. Die Landschaft selbst müsse stets aus natürlichen Gebilden zusammengesetzt sein. Selbst wenn das Elysium geschildert wird, kann man über diese nicht hinausgehen. Auf die Frage, welche Landschaft höherer Art im Bilde dargestellt sein soll, könne der Maler nur durch die eingestellten Menschen antworten; sie geben der Landschaft die dichterische Bedeutung, stehen zu ihr wie die unterlegten Worte zur Musik. Da die Niederlande nie eine dichterische Vorzeit hatten, Landschaften aus ihr daher höchstens mit ungebildeten Landleuten ausgestattet werden können, so konnte die niederländische Landschaft nie dichterisch werden; die Schweizernatur eignet sich nur zur Idylle; Schottland machte Ossian zu einem klassischen Boden der Landschaft — Italien aber sei die eigentliche Heimat der dichterischen Landschaft.

Es gab also noch ein zweites Land außer Italien, in dem eine echte, große Landschaftsmalerei möglich war: Schottland. Keiner von den deutschen Freunden, die sich in Rom um Fernow versammelten oder doch ihn in ihrer Mitte duldeten, war je in Schottland gewesen, so wenig wie er selbst. Nie vorher hatte Schottland in der Kunst ein Wort mitgesprochen, seine Geschichte war nie von einem tiefer eingreifenden Einfluß gewesen. Wie kam man auf das ferne Land, das bald, seit Schiller seine Maria Stuart schrieb, im deutschen Schrifttum eine so wichtige Stellung einnehmen, Ziel deutscher Empfindsamkeit, deutschen Idealismus werden sollte?

Es war der Gartenbau und die ihn in Schottland beherrschende Romantik, die sich hier im Kunsturteil bemerkbar machen. Stimmungen in der Landschaft zu entdecken, jene Gegend als angenehm, munter, heiter, lachend, reizend zu erkennen, in anderen aber sanft

Digitized by Google

schwermütige, romantische und feierliche Anregungen zu spüren, das war zum Prüfstein für eine schöne Seele geworden. Zweifellos standen die ersteren Arten der Landschaft höher in der Schätzung. Das war die wichtige Errungenschaft der neuen Zeit, ein Zeugnis jener höchsten Verfeinerung, die nach dem Einfachen strebte. Abgeschlossenheit, Stille, Dämmerung, Einsamkeit machten die Natur, namentlich aber auch die Gärten sanft schwermütig. Sie gewährte dafür Vergessen der Sorge, heimliche Herzenszärtlichkeit, Sammlung der geistigen Kräfte. Wer sollte so wenig Weltweiser oder Freund von sich selbst sein, daß er sich nicht in seinem ausgedehnten und heiteren Garten eine sanft schwermütige Gegend erbaute?

Das Romantische oder Bezaubernde, dem man sich so gern hingab, entsprang aber für jene Zeit aus dem Außerordentlichen und Seltsamen der Formen, der Gegenüberstellungen und Beziehungen: Rauhe, finstere Wildnis, gepaart mit glänzenden Blumen, ein Waldstrom über grünenden Sträuchern, kahle Felsspitzen über schöner Waldung erweckten Verwunderung, Überraschung, Staunen, Versenken in sich selbst, in die Vergänglichkeit der Welt. Die Alpen sind romantisch. Dort herrscht der Widerspruch zwischen dem Wilden und Sanften: Die Matte auf dem Felsen, das blühende Tal unter dem Staubbach. Schottland, England bieten noch etwas anderes. Nicht nur die zufällige Romantik der Natur, sondern eine von menschlicher Kunst gebaute. Die feierliche, königliche, ernsthafte, erhabene Landschaft, wie sie vor allem in Italien zu finden sei, zu der gehören Berge und Meere, feuerspeiende Abgründe, Inseln und Ströme — diese kann man nur in klassischen Ländern erwarten, die stehen außerhalb des Willens im Gartenbau. Aber das Romantische und Schwermütige, diese beiden neuen Formen des Naturempfindens, kann man bei Geschick sich selbst schaffen. Und diese künstlerische Tat zu tun, haben die Briten den Deutschen gelehrt.

Wie dies zu machen sei, dafür hat zuerst Schottland die Beispiele geliefert. Schon die Architekten William Adam und Robert Morris bauten dort Schlösser, große Herrensitze in gotischem Stil. Douglas Castle und Inveraray Castle (1744—1761) sind noch heute Zeugen dieser ins Große gehenden, ernsten Romantik. Nicht die tiefere Kenntnis der alten Formen entscheidet für ihren kunstgeschichtlichen Wert. Die aus dem Klassizismus stammenden Meister konnten nicht ohne weiteres das Mittelalter in seinem

Digitized by Google

ganzen Umfange verstehen. Der Schwerpunkt liegt vielmehr in der Absicht, die auf das Wiedererwecken der verachteten heimischen Kunst ausging. Mit nur geringem Formenvorrat wurde lange Zeit diese Absicht erfüllt. Noch bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein baute man in Deutschland, sowie man romantische Werke schaffen wollte, fast ausschließlich in den Formen der Schotten, ohne sich viel um deutsches Mittelalter zu kümmern. Die Buchweisheit herrschte überall, und so lernten die Architekten, selbst Schinkel, der Douglas-Castle besuchte, viel eifriger in den die Gotik behandelnden englischen Druckwerken, als an den heimischen Bauten. Adam hat den Stil des gotischen Herrensitzes für fast ein Jahrhundert festgestellt. Der auf unmittelbares Lernen am Alten, auf Messen und Zeichnen der Denkmale ausgehende Eifer der britischen Baukünstler jener Zeit gibt ihnen ihre hohe Bedeutung. Sie folgten nicht zufälligen Launen, sondern einer bestimmten, ihre Heimat beherrschenden Geistesrichtung. Schon 1724 begann Allan Ramsay die schlichten, feierlichen, alten Gesänge seiner Heimat zu sammeln und herauszugeben; er selbst schuf schon in „The Gentle Shephard“ die erste Idylle von ernstem Gehalt, wirklichem Empfinden für die Schlichtheit der Sitten, für das Wesen einfachen ländlichen Daseins. Bald mehrten sich die Spuren des begeisterten Versenkens in die heimische Geschichte, in die dumpfere, vollere Zeit mittelalterlichen Lebens. Smollet dichtete im Volkston aus gründlicher geschichtlicher Kenntnis heraus, Neil Gow brachte die Sackpfeife des Hochländers selbst in London wieder zu Ehren, William Robertson begann die Altertümer zu sammeln. Die Dichter vertieften sich mit frommem Sinne in die Beschreibung der Natur, bis es endlich James Macpherson 1760 gelang, mit bewundernswerter Sachkenntnis den Ossian zu dichten, ihn als eine Übersetzung altgaelischer Lieder auszugeben und im Sturmlauf die Welt zu erobern: Hie Ossian, hie Homer!

Schon die Stellung ist bezeichnend, die Hogarth 1753 der Gotik gegenüber einnahm. Er wünscht für die Bauten größere Mannigfaltigkeit; denn Kirchen und Paläste, Krankenhäuser und Gefängnisse, Stadt- und Landhäuser, also Bauten von verschiedenster Art, in Lappland und Westindien — alle baue man jetzt nach einer Ordnung; überall sei Palladio der Führer und man traue sich nicht einen Schritt von dessen Buch abzuweichen. Haben nicht viel gotische Gebäude dauernde Schönheit in sich? fragt er dagegen.

Digitized by Google

Es herrſche ein ſolcher Durſt nach Mannigfaltigkeit, daß ſogar elende Nachahmungen chineſiſcher Gebäude der Neuheit wegen vielfach im Gebrauch ſeien. Wenn man dagegen die Weſtminſter-Abtei aus der Nähe anſehe, ſo ſeien zwar die vielen Zieraten und Teilungen der Maſſe verwirrend, doch aus mittlerer Weite verliere man ſie ſchon aus dem Auge; es herrſche eine ſolche Eigenart in den finſteren Begriffen der Verzierung, daß mit der Zeit ein beſtimmter, feſtſtehender Grundton in die Bauart getreten ſei. Aber trotz dieſer Erkenntnis des Weſens der Gotik war Hogarth gegen Wiederaufnahme des alten Stiles: Weil er das geſchichtlich Abgeſchloſſene des Stiles empfand, erblickte er in ſeiner Wiederaufnahme eine Art Entheiligung.

England folgte trotzdem dem nordiſchen Nachbar Schottland. Seit Percy die Reſte altengliſcher Dichtung wieder herausgegeben, Cowper den Kreis des Dichteriſchen erweitert hatte, ſeit Milton und Shakeſpeare aufs neue zum Volke ſprachen, ging der Wandel raſch vor ſich. Deutſchland ſchloß ſich mit freudigem Verſtehen der Wendung an. Sofort nach Erſcheinen des Oſſian kamen auch die deutſchen Überſetzungen, die bis ins folgende Jahrhundert ſich mehrten, wiederholte Auflagen erlebten. Zehn Jahre ſpäter erſchien in Werthers Leiden jene wunderbare klare Darſtellung des modern Gebildeten, der von Homer zu Oſſian übertrat, um dann im Überſchwall der Empfindung zugrunde zu gehen. Das iſt ſchon die beginnende Befreiung vom allzu mächtigen Einbruch der Düſterkeit und Romantik, der über den Häuptern der Beſten im Volke lag; damit beginnt die Wiedereinſetzung der Antike als Alleinherrin. Schon zwei Jahre nach dem Erſcheinen des Oſſian kam des Dänen Gerſtenberg Gedicht eines Skalden heraus. Er mahnte die Deutſchen an ihre alte Götterlehre. Klopſtock, ſeit 1751 in Kopenhagen lebend, trat als der gewaltigſte der Barden auf: Dunkel und doch kraftvoll, volkstümlich und doch fremdartig, begeiſtert für das Deutſchtum, für deſſen Vergangenheit, tatendurſtig in Worten, tränenſelig im Handeln. Der getragene Ton, der Bilderreichtum, der nun die Dichtung erfaßt, erſcheint wie eine Wiederkehr, wie ein Rückgreifen auf die ſchleſiſche Dichterſchule, auf Lohenſteins Roman Arminius; vor allem war es ein Streben nach Anknüpfung an deutſche Vergangenheit.

Aber noch war der Einfluß auf die Kunſt beſcheiden. Er begann mit dem Siege der engliſchen Gärten über die franzöſiſchen,

Digitized by Google

kam zum ſchriftkundigen Ausdruck durch das Buch des Kieler Profeſſors Hirſchfeld, Theorie der Gartenkunſt. Dieſe erſchien ſeit 1777, nachdem ſchon einige Jahre früher vorbereitende Arbeiten von ihm gedruckt worden waren. Gartenkalender, Gartenalmanache kamen nun in großer Zahl heraus, verbreiteten die engliſchen Gedanken, erfaßten die erwachende Empfindſamkeit des Naturgefühles im deutſchen Volke und lenkten ſie auf ein Gebiet, in dem jeder ohne Vorbildung ſelbſtſchöpferiſch wirken konnte.

Der franzöſiſche Garten war in der Abſicht entſtanden, die Natur als dem Willen ihres Ordners untertan darzuſtellen. Das iſt Lenôtres großes Ziel. Soweit der Blick reicht, eine klare Beherrſchung der Laubmaſſen, der Flächen, des Pflanzenwuchſes. Der Natur ihre Willkür, ihre Zufälligkeiten zu nehmen, war die ſelbſtherrliche Kunſtabſicht der Fürſten. Man wollte ſie in engen Bezug zu dem Schloß ſetzen, ſo daß, wohin der Blick auch reiche, überall die Oberherrlichkeit von deſſen Beſitzer über das umliegende Land augenfällig werde. Kunſt ſollte dies vollkommen durchdringen, kein Fleck von ihr unberührt bleiben, keine Spur des Ungehorſams im Umkreiſe des großen Herrn die Einheit der Stimmung ſtören.

Die Engländer hatten dieſem Gartenbau die Empfindung für die Schönheit der unberührten, der vom Menſchen noch nicht ihrer Jugendfriſche beraubten Landſchaft entgegengeſetzt. Das war eine bürgerliche Kunſt, obgleich ſie von den Großen des Landes aufgenommen und gepflegt wurde; ein Sieg des demokratiſchen Geiſtes, ſelbſt über jenen an Geld und Macht unerſchöpflich reichen Adel der Zeit der George. Sie verleugnet auch in Deutſchland nicht ihren Urſprung aus den empfindſamen Naturbetrachtungen der „Seedichter“. Nicht umſonſt ſtellt Leſſing den Landſchaftsmalern Thomſon als Vorbild hin. Seine „Seasons“, oft ins Deutſche überſetzt, zuerſt von Tobler 1766, machten durch die Innigkeit, Genauigkeit, und die Beſeelung der Naturbetrachtung den tiefſten Eindruck auf die Deutſchen; der Hamburger Brockes, gleichfalls einer der Überſetzer, ſtrebte ſelbſt danach, in dieſem Sinne die Herzen zu bewegen:

Bleiche Blätter, bunte Büſche,
Gelbe Stauden, rötlichs Rohr:
Euer flüſterndes Geziſche
Kommt mir wie ein Sterblied vor.

Die Schweizer nahmen die weiche, alle ſeeliſchen Stimmungen in der Natur beſpiegelnde Art auf. Es ſind wieder die Gedanken Rouſſeaus, die an die Herzen der überfeinerten Menſchheit klopfen.

Wenn Hirſchfeld in ſeiner Theorie der Gartenbaukunſt von romantiſchen Gärten ſpricht, denkt er zuerſt an Schottland, dann an die Schweiz. Er lehrt das Erkennen der Romantik an engliſchen Reiſebeſchreibungen; den erſten gotiſchen Bau, den er darſtellt, entnimmt er dem Werke des Engländers Halfpenny; die Ruinen nennt er ausdrücklich einen in England zuerſt gewählten Schmuck der Gärten. Das mit Schwermut gemiſchte Gefühl des Bedauerns, das Zurückverſetzen in die Jahrhunderte der Roheit und Fehde, aber auch der Stärke und Tapferkeit, das Wecken ſüßer Traurigkeit iſt ihr Ziel. Er bevorzugt, ſich auf Homes Grundſätze der Kritik ſtützend, die gotiſchen Ruinen, da ſie in unſeren Ländern allein die Täuſchung erweckten, als wären ſie alt. Home, dieſer ausgezeichnete, in Deutſchland viel zu wenig beachtete, der Zweckerfüllung dienende Denker ſagt, gotiſche Ruinen ſtellen einen Sieg der Zeit über die Stärke, griechiſche einen ſolchen der Roheit über den Geſchmack dar; jene geben einen ſchwermütigen aber nicht unangenehmen, dieſe einen finſteren und niederſchlagenden Gedanken. Glücklich alſo, wer wirklich echte Ruinen beſaß, auf deſſen Grund die Sträucher zwiſchen alten Grabſteinen der Mönche und einſtürzenden Pforten alter Ritterburgen ſproſſen, an der Stätte der Verwüſtung neues Leben emporquoll: wo iſt es leichter, in feierliche Schwermut ſich zu verſenken?

Aber der engliſche Gartenbau war keineswegs durchweg romantiſch, empfindſam. Er war ebenſo ſehr idealiſtiſch.

Immer noch fanden die Verſuche, die Gärten der Römer aus den Beſchreibungen des Plinius zu erklären, den lebhafteſten Anklang. Palladio galt als der Träger der Kunſt, durch die dieſe Verſuche erleichtert wurden. War in Frankreich eine ſelbſtändigere Kunſtauffaſſung der Antike heimiſch geworden, hatte ſich aus dem Rokoko hier in Blondels d. j. Schule ein eigenartiger, zierlicher und doch ſtrenger Stil entwickelt, ſo war in England der Palladianismus zur hellen Flamme der Begeiſterung emporgeflackert. Es iſt das eigentlich engliſche Erbſtück der Welt aus der Zeit der Aufklärung, während die Romantik vorwiegend ſchottiſch iſt.

Palladio war den Engländern der vollkommene Vermittler der Antike, Vicenza die Stadt, in der man die Baukunſt in ihrer

Digitized by Google

höchſten Reinheit kennen lernen könne. Es traf dieſe Begeiſterung zuſammen mit der für den erſten Vermittler Palladianiſcher Kunſt in England, für den Baumeiſter Inigo Jones, den Zeitgenoſſen Shakeſpeares. Graf Burlington veranlaßte eine prachtvolle Ausgabe von Palladios Werken, er, der Beſitzer von Chiswick, eines von Jones nach des Vicentiner berühmter Villa Rotonda Vorbild errichteten Schloſſes. Der engliſche Adel übte ſich im Entwerfen, ſelbſt Buckingham, der allmächtige Miniſter, Pembroke, Walpole begannen im Sinne des Großmeiſters zu planen, zu verſuchen, zu bauen. Es deckt ſich dieſes Streben nach klaſſiſcher Form mit dem dichteriſchen Bemühen Popes und Addiſons.

Der gefeiertſte Künſtler jener Zeit war aber zweifellos William Kent und nach ihm die beiden Söhne des William Adam, Robert und James. Sie brachten den Stil zur Vollendung, den man in Deutſchland ſehr ungeſchickterweiſe Empire zu nennen pflegt. Kent hat auf Deutſchland durch ſeine klaſſiſche Strenge, die lediglich auf einfachſte Form ausgehende Bauabſicht, durch die Vorliebe für harte Linien, kahle Flächen, durch das Hinwirken allein auf *eine* große Wirkung einen Einfluß ausgeübt, wie kaum ein Franzoſe des vorhergehenden Zeitabſchnittes, François Manſart vielleicht ausgenommen.

Der erſte in Deutſchland, der den Umſchwung der Kunſt mit ſeinen Sinnen witterte, war Friedrich der Große. Man hat oft genug von den Kämpfen geleſen, die er mit ſeinen Baumeiſtern auszufechten hatte. Abgeſehen davon, daß dieſe nicht ſorgfältig genug gegen die im preußiſchen Bauweſen herrſchenden Durchſtechereien auftraten, alſo mit Recht den Zorn ihres königlichen Herrn über ſich ergehen laſſen mußten, verſtanden ſie alle nicht, was dieſer eigentlich von ihnen wollte: denn der König war vom franzöſiſchen zum engliſchen Geſchmack übergegangen, während ſie bei dem Angelernten ſtehen blieben. Nur der geſellſchaftlich höher ſtehende Knobelsdorff erkannte die Abſichten ſeines Herrn und errichtete im Opernhaus einen Bau, der wie aus Colen Campbells, des ſchottiſchen Klaſſiziſten Buch, aus dem „Vitruvius Britannicus“ herausgenommen ſcheint. Im Park zu Sansſouci aber und ſonſt in den Potsdamer Gärten beweiſen die plötzlich auftretenden chineſiſchen Bauten, daß J. Spencers erſter Bericht über die Gärten des Kaiſers von China (1743) und W. Chambers bildliche Darſtellung der dortigen Gärten (1757) ſofort am preußiſchen

Digitized by Google

Kaſpar David Friedrich: Das Hünengrab

Originalaufnahme aus der Dresdner Galerie

Hof Widerklang fanden. Ja der König erteilte aus den englischen Veröffentlichungen von Palladios, Inigo Jones und William Kents Werken einzelne Blätter an die Bürger Potsdams, wenn diese um eine Bauerlaubnis einkamen und zwang ihnen durch den Befehl, nach diesen sich mit den Schauseiten zu richten, englischen Geschmack, wenigstens die für England gefertigten Vorbilder auf.

Ein ähnlicher Wandel vollzog sich am hessischen Hof, einem der bauluſtigſten jener Zeit, in der sich sonst schon allgemein eine Ermattung einstellte. Dort hatte sich die Hugenottenfamilie Du Ry durch anderthalb Jahrhundert an leitender Stelle im Bauwesen aufrecht erhalten. Simon Louis du Ry, der Erbauer des reizenden Schlosses Wilhelmstal, war in Paris Schüler Blondels gewesen und hatte langsam mit der allgemeinen Entwickelung sich dem Klassizismus genähert. In der katholischen Schloßkapelle, die 1768 begonnen wurde, folgte er noch ganz dem Vorbild von Versailles, im Museum Fridericianum (1769—1779) zeigte er schon einen dem englischen eng verwandten Klassizismus, der wohl zweifellos auf das Studium von Campbells Vitruvius Britannicus zurückzuführen ist. Das Au-Tor, entstanden 1782, und die „Lodge“ zu Neundorf zeigen ihn und seinen mit englischem Gelde bauenden Herrn bereits völlig im Fahrwasser jüngster englischer Kunst. William Kent ist das Vorbild dieser in vollster Entsagung auf allen Schmuck schlichten und nüchternen Klassizität, deren Absehen auf eine edle und stilvolle Wirkung ausging.

Die große Tat der hessischen Landgrafen vor dem Zusammenbruch des Reiches und der Herrschaft des Königs Lustigk war die Herstellung des Gartens von Wilhelmshöhe im Anschluß an die großartigen Barockanlagen. 1785 begann Du Ry den Schloßbau, der für die Geschmackswendung in Deutschland ein sehr merkwürdiges Zeugnis ablegt. Nach des Engländers Chambers Vorgang legte man den Garten in chinesischem Stil an: es entstand ein chinesisches Dorf Mulang; man schickte den jungen Architekten, den man für die Zukunft heranbildete, nicht mehr nach Paris und Rom, sondern nach England; man baute das Schloß in den Formen der allerneuesten Kunst, nach dem Vorbilde der 1777 erschienenen Herausgabe der Bauwerke von Robert und James Adam, der wissenschaftlichen Entdecker des Kaiserpalastes in Spalato. Du Ry widersetzte sich zwar dem Bau einer in Ruinen liegenden Ritterburg, konnte aber doch nicht deren Anlage verhindern. Man zog

Digitized by Google

im Lande herum, alte Baureste zusammen zu suchen, um etwas recht Altväterisches, Malerisches, Romantisches zusammenbasteln zu können. Man glaubte aus den Gedichten des Tasso geschöpft zu haben: aber nicht nur Armida hatte hier ihren Palast, ihren Garten; auch der Türke erblickt hier seine schöngebaute Moschee und der Chinese sein Dorf und seine Pagode; die Griechen ihren Tempel, die Zauberinnen ihre Höhlen; selbst Pluto besaß sein Reich für alle seine Ungeheuer.

So nach Hirschfeld. Blättert man die Theorie der Gartenkunst durch, so begegnet man England überall: Englischen Kupferstichen, englischen Schriftstellern, englischen Gedanken. Die deutschen Architekten, die für Hirschfelds Buch arbeiten, Schuricht, Weinlig sind Sachsen; sie blieben noch der Bewegung fern. Weinlig kam eben aus Paris und Italien. Während Hirschfeld sein Buch schrieb, drängen sich ihm sichtlich die englischen Anregungen immer mehr auf.

In ganz Deutschland herrschte die Leidenschaft für den Gartenbau. Auch Goethe erfaßte sie. Das Ilmtal wurde zum Park, die großen Stichworte der Zeit fanden dort ihren baulich landschaftlichen Ausdruck. Das Bretterhäuschen ist die idyllische Einfachheit, das römische Haus die klassische Größe, die Ruine die romantische Stimmung. Tempel irgendwelcher Tugenden, Inschriften fehlten nicht. Weimar stand mitten in der ganz Deutschland erfassenden Begeisterung, die in wesentlich bescheidenerem Maße Frankreich erfaßte. Hier war der englische Gedanke durch Rousseau vertreten worden, der in Ermenonville als Gast des Besitzers des Parkes, des Gartenkünstlers Marquis de Girardin, sein Grab auf einer romantischen Pappelinsel fand (1778). Die Todesgedanken, die Traurigkeit, mischten sich mit den Gedanken für das Einfache, beide begründet auf der Mißachtung des Prunkes der Zeit, des äußerlichen Lebens in der sich hetzenden, um Ehre und Geld eifernden Welt.

Diese Grabinseln sind, wie es scheint, Rousseaus Erfindung. Ein wenig Robinsonade spielt hier mit hinein. Schon Herzog Ernst von Gotha und seine geistvolle Gemahlin Charlotte ließen einen Engländer im Park zu Gotha eine solche herstellen: Dort fand ihr Sohn Ernst († 1779) sein Grab, das ganze herzogliche Geschlecht wurde dort begraben; schwermütig säuseln die Pappeln, deren Wipfel die Gräber beschatten. Und gegenüber steht jener

Digitized by Google

doriſche Tempel, der den Aufnahmen Athenienſiſcher Altertümer von Stuart und Revett genau nachgebildet iſt als das älteſte ſtilechte Werk dieſer Ordnung auf deutſchem Boden. Für ihn fertigte Houdon ſeine berühmte Diana. Auch Winckelmanns Büſte fehlte in Gotha nicht.

Gebaut hat jenen doriſchen Tempel Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf, der 1716 nach Rom, unter den Einfluß Winckelmanns, ſpäter unter den des franzöſiſchen Architekten Clériſſeau kam und wohl durch dieſen, den Freund Adams, auf die Engländer hingewieſen wurde. Das Ergebnis ſeines Schaffens in Rom ſelbſt war der Plan für das Schloß und den Garten in Wörlitz, den er mit Tempeln, Grotten, Ruinen, künſtlichen Schluchten, ja ſelbſt mit einem feuerſpeienden Berge zierte. Er war Helleniſt, wie Adams, und zugleich Romantiker, wie die Schotten. Er machte auch zuerſt Ernſt mit dem reinen Weiß der Innendekoration, verbannte das Gold, das bisher noch geduldet war, gab dem Raum, wenn auch nur in Ölfarben oder Stuck, die volle Farbloſigkeit, die man als Ton des Marmors, des höchſten Bauſtoffes, feierte. Als Gartenkünſtler aber hielt er eine Reiſe nach Schottland für unerläßlich: Die Miſchung von Klaſſik und Romantik konnte nur in dem rein ſich entwickeln, der ſowohl Rom wie die Fingalhöhle geſehen hatte!

Die landſchaftliche Auffaſſung wurde aber nicht nur durch die Landſchaftsgärtnerei von England aus beeinflußt. Sehr entſcheidend war hierin auch die Malerei und namentlich der Kupferſtich. Unter dem Begriff engliſche Kupfer verſtand man damals Blätter, die weniger für die tief gebildeten, als für die Laien von Wert ſeien. Die Äſthetik, wenigſtens die deutſche, hatte mit ihnen wenig zu ſchaffen. Sie lagen außerhalb ihres Gebietes, ſie kamen bei den von ihr behandelten grundſätzlichen Fragen nicht mit in Betracht. Die Kunſthändler dagegen ſchätzten ſie um ſo höher, denn ſie ſtellten die marktgängige Kunſtware dar, mit der die Stuben der Bürger ſich füllten, die in die Zimmer der Reichen einzog; konnte doch ſelbſt das wegwerfendſte Urteil der Sachkundigen über die Werke des engliſchen Ungeſchmackes in dieſer ärgerlichen Vorliebe nichts ändern.

Die Engländer waren die großen Reiſenden jener Zeit: Geld und Unternehmungsluſt, ein wachſender Handel und ein früh erwachter Sinn für das Weſen der Beſiedelung ferner Länder, nicht

Digitized by Google

der Eroberung, hatte ihnen den Weg in die weite Welt eröffnet. Der Lord wurde zur bezeichnenden Erſcheinung des um den Preis nicht feilſchenden, aber auf ſeinem Geſchmack beſtehenden Kunſtliebhabers. Man ärgert ſich über ſeinen Spleen, aber man bewundert ihn doch. Er iſt das Vorbild des Mäcenatentums der Zeit; denn er greift tatkräftig ein, um die Kunſt zu fördern; er nimmt Anteil an den Dingen, wo er auch ſei; er hat Geduld zu warten, bis ſie ausreifen und er iſt verwöhnt genug, ſie nicht von jeder Neuheit, von jedem Vorkommnis aus dem Gleiſe zerren zu laſſen. Wie ſtaunten die deutſchen Kleinſtädter! Der Schützenkönig zog am Gaſthofe vorbei und der Lord, der am Fenſter des vornehmſten Zimmers ſeine Times las, drehte ſich nicht einmal nach ihm um; derſelbe Lord, der geſtern für einen längſt veralteten Krug aus Steingut einen blanken Taler gezahlt hatte. Spleen, vollkommener Spleen!

Die Landſchaft im Sinne Hackerts, die ſich die Erdbeſchreibung zum Ziele machte, war lange Zeit drüben, jenſeits des Kanals, beliebt: William Alexander reiſte mit Cook um die Erde, Paul Sandby und andere benutzten die neu erwachte Kunſt des Malens mit Waſſerfarben, um den Bewunderern ihrer Bilder die ſchönſten Gegenden der Welt zu zeigen. Die Tiermalerei nahm einen mächtigen Aufſchwung, nicht jene, die darlegen wollte, welche Leidenſchaften und Tugenden im Tiere ſchlummern, ſondern die das Rind, das Schaf, das Pferd vom Geſichtspunkt des Züchters betrachtete oder vom Standpunkt des Freundes der Rennen. Ein Maler dieſer Art war vor allem James Ward. Das ganze vornehme Europa kaufte engliſche Stiche, in denen die Sieger von Epſom und Derby mit ſicherem Verſtändnis dargeſtellt waren. Der Engländer Th. Bewick gab in ſeinen Holzſchnitten die erſten guten Darſtellungen zur Naturgeſchichte, Blätter, die nicht ſtiliſtiſch zurechtgeſtutzt, ſondern bei unbeſtochener Treue echte Kunſtwerke ſind. Goethe freilich meinte, daß dieſe Engländer mehr als geſchickte Handarbeiter zu betrachten ſeien, deren höchſtes Ziel darin liege, ſaubere Arbeit zu liefern; man könne Kunſt in höherem Sinne von ihnen und ihrer Schaffensart nicht erwarten, denn die Kunſt könne wohl auf das Gewerbe, das Gewerbe aber nicht umgekehrt auf ſie einen günſtigen Einfluß äußern; aber Goethe unterſtützte doch Joh. Friedrich Gottlieb Unger in ſeinem Beſtreben, den Holzſchnitt engliſcher Art nach Deutſchland zu verpflanzen.

In England hatte auch die Landschaftsmalerei außerhalb des akademischen Kreises ihre Anfänge, war sie zu einer volkstümlichen Selbständigkeit gelangt. In London blühte Richard Wilson, der in Italien gereifte Schüler von Zuccarelli, Vernet und Mengs. Ein aus drei Völkern stammendes Kleeblatt von Lehrern, bei dem er aus tausend Naturansichten einen höheren Gesamteindruck zu schaffen lernte. Aber Thomas Gainsborough hatte seine Landsleute gelehrt, daß in dem Erfassen der Heimat und zwar in dem vollen, alle Seitensprünge verschmähenden Hinblick auf die Massen und die durch das Licht in sie gelegten Stimmungen eine derartige Schönheit sich finden lasse. Hand in Hand mit den Gartenbauern suchte er das Dichterische in der Natur. John Crome hatte dazu, geschult an den Niederländern, gezeigt, daß es die Stimmung, der Luftton sei, der das Bild mache, nicht der Gegenstand. Und in John Constable trat mit dem neuen Jahrhundert ein Maler auf, der die Wahrheit aus zweiter Hand mit sicherem Bewußtsein verschmähte, mit starkem Willen der Farbe der Natur nachging, um durch sie den Ton alter Firnisse zu überwinden, grün, hell, klar zu sein, nicht nach der kunstmäßigen Verteilung von Licht und Schatten, nach dem braunen Ton der Galerien, nach den Regeln der Komposition zu arbeiten. Trotz allem Widerspruch der Akademie brach sich die moderne Landschaft Bahn, öffnete sich für J. M. William Turner der Weg, für den kühnen Maler des blendenden Sonnenlichts, den Schüler und Überwinder des Claude Lorrain.

In Deutschland zeigten sich vielerlei Bewegungen, die auf eine ähnliche Entwickelung der Landschaftsmalerei hinwiesen. Kaspar Daniel Friedrich war einer der ersten, der mit Ansichten nach Art jener Constables auftrat. Er war in Kopenhagen gebildet, war 1795 nach Dresden gekommen, von wo sich sein Ruhm rasch verbreitete. Seit 1817 war er dort Professor an der Akademie. Herbe Schwermut ist der Zug, mit der er der alten abgestandenen Ansichtenmalerei entgegentrat. Er wollte nicht bloß malen, was er vor sich sah, sondern auch, was er in sich sah. Er setzte die Welt in Erstaunen durch die geringe Gegenständlichkeit seiner Bilder, dadurch, daß er nicht darauf ausging, lachende Auen zu schildern. In sprachlosem Erstaunen über die Schlichtheit des Vorwurfes sah der Königsberger Professor August Hagen Männer auf einem Stein im Meer stehen, vor ihnen die weite Fläche, Nebel heranwallen, zur Selbstbetrachtung einladende Einsamkeit.

Digitized by Google

Friedrichs an Musik erinnernde Auffassung war jedem augenfällig, ebenso wie der Mangel an kunstgerechtem Aufbau. Er selbst erzählt, wie er im Geiste mit geschlossenen Augen sein Bild gesehen und das im Geist Fertige auf der Leinwand wiedergegeben habe. Er wollte nicht zusammenflicken aus allerlei Skizzen, das Bild nicht erfinden, sondern empfinden. Und er empfand wirklich malerisch. Sorgfältiges Lernen nach der Natur ließen ihn überall auch bei seiner Art zu schaffen, die Wahrheit bis zu einem hohen Grade festhalten, jene Wahrheit, die er erstrebte, die des Tones, die Stimmung der Natur, wie sie Jahreszeit, Wetter, Licht geben. Er wagte als einer der ersten eine Landschaft zu malen, in der nicht ein gleichmäßig warmer Sonnenton oder eine glänzende Lichtwirkung, ein Abendrot oder ein Gewitter am Himmel standen. Er liebte den Nebel, das Zwielicht, die verschwimmenden Tinten, in denen das Einfache so groß, das Unbedeutende, Unklare vielsagend wird. Er arbeitete zwar noch mit spitzem, oft unsicherem Pinsel, mit meist etwas schwerem Ton, doch mit einer redlichen Hingabe an sein Empfinden, mit einer Unmittelbarkeit der Natur gegenüber, die jener der Engländer nicht nachsteht.

Nicht was er erreichte, sondern was er erstrebte, nimmt für ihn ein: Die neue Vertiefung in die Stimmung, die vollkommen auf den Natureindruck hinschauende Darstellung, in der er in seiner Jugendzeit in Deutschland kaum einen Nebenbuhler hatte. Die Tonfeinheit bricht oft mit überraschender Anschaulichkeit durch die Härte seines Vortrages hindurch.

Neben Friedrich arbeitete als Landschafter sein Freund, der spätere Leibarzt des sächsischen Königshauses, Karl Gustav Carus; er war in der Kunst mehr als ein Dilettant und dazu war er ein Denker, dem wir den Einblick in die geistige Werkstätte beider verdanken. In seinen Briefen von 1815 weist er auf den Reichtum der Farbe in der Natur und darauf hin, daß es des geübten Auges bedürfe, sie zu erkennen. Eine Naturschilderung, wie er sie gibt, eine solche, die auf Empfindung der Tonwerte in der Landschaft begründet ist, hat kein mir bekannter Zeitgenosse geliefert. Er sieht mehr, mindestens mehr Farbenspiel, als die vielen, die damals vor der Natur sich zum schreiben angeregt fühlten. Er will die Welt, wie sie vor unseren Sinnen liegt, durch die Kunst aufs neue erstehen lassen. Man soll im Bilde das Naturleben wiederfinden, durch dieses mitten in die Täuschung versetzt werden, als

Digitized by Google

genieße man tatſächlich den Eindruck von Luft und Waldesrauſchen. Dasſelbe ſchaffe, ſo ſagt er, freilich der der Natur vorgehaltene Spiegel. Künſtleriſche Befriedigung biete jedoch erſt die Erkenntnis des die Natur treu erſchaffenden Menſchengeiſtes. Ziel der Landſchaftsmalerei ſei daher: Darſtellung einer gewiſſen Stimmung des Gemütslebens durch das Nachbilden einer entſprechenden Stimmung des Naturlebens. So fand am Anfang des Jahrhunderts ein Arzt den eigentlichen Inhalt der modernen Landſchaft. Die Natur als ſolche ſei ſchön; ſie erſcheine um ſo ſchöner, je mehr ſich dem Beſchauer ihre Innigkeit (Intimität) offenbare. Lerne nur der Künſtler die Natur überhaupt faſſen, ſo werde ihm das Schöne nicht entgehen; wenn die Darſtellung alſo reine Natur biete, leiſte ſie dadurch wirklich das Schöne; dann iſt ſie echt menſchlich; ſie erſchließt durch die Kunſt den Sinn für die Natur. Der unendliche Reichtum der Natur iſt in einer Sprache geſchrieben, die der Menſch zumeiſt erſt dann erlernt, wenn ein verwandter, höher begabter Geiſt ihn einführt. Menſchliche — nicht göttliche — Zwecke ſieht Carus in der Malerei jener Anſicht, in der es ſich um erkennbare Darſtellung eines nicht aus künſtleriſchen Gründen wichtigen Ortes handelt; er ſieht dieſe Zwecke in der empfindſamen Landſchaft, in der die Natur nur als Symbol, als Hieroglyphe geachtet wird. Romantiſche Schilderungen einer Landſchaft, dergleichen Tieck in Sternbalds Wanderungen liefert, reichen ihm nicht aus, um ein echtes Bild zu geben; es fehle dabei die reinnatürliche Auffaſſung; Tieck verführe den Künſtler, die Naturwahrheit hintanzuſetzen, weil ſchon durch eine ungenügende, notdürftige Darſtellung von Tal, Mondſchein, Kirche und Pilger der dichteriſche Eindruck geweckt werde. Nicht die wiſſenſchaftlich bemerkenswerte Gegend, nicht die empfindſam oder dichteriſch anregenden örtlichen Eigentümlichkeiten, ſondern erſt die vollkommene Vereinigung des Sinnigen und Wahren machen, nach Carus, das echte landſchaftliche Kunſtwerk. Auch er erſtrebt Myſtik: aber die am lichten Tag geheimnisvolle, das Erfaſſen des unergründeten Lebens der großen, uns umgebenden Natur; er will im Bild das Erdenleben geben.

Ich habe vor mir die zweite Auflage von Carus' Briefen über Landſchaftsmalerei. Man ſieht dem der Dresdener Öffentlichen Bibliothek entlehnten Büchlein an, daß es wenig benutzt wurde, man ſieht ferner, daß die ſtolze „zweite Auflage" nur darin beſteht, daß der unverkauften erſten ein neuer Titel vorgeſetzt und ein

Digitized by Google

paar Bogen Text angefügt sind. Das Buch ist nicht gegangen. Carus' tiefsinniger Realismus blieb unverstanden.

Auch Friedrich starb vergessen. Man ließ den stillen Mann solange nicht ruhig schaffen, bis der Beifall sich von ihm abgewendet hatte. Denn er empörte die Kritik durch seinen Eigenwillen. Schon 1808 griff ihn Rumohr an, so nahe er ihm auch geistig stand. Andere folgten. Er solle heiter malen, war das Stichwort. Man wollte ihn zerstreuen, während er doch mit heiterem Sinne trübe Lüfte und ernstere düstere Landschaften schuf. O ihr Gutmütigen, rief er einmal aus, die ihr so ganz und gar nicht das innere Drängen und Treiben der Seele erkennt, und nicht den Menschen, wie ihn der liebe Gott geschaffen und geprägt und gestempelt hat, wollet, sondern wie die Zeit und die Mode es will!

Das Kritisieren vom wissenschaftlichen Standpunkt aus hat seine Kunst umgebracht. Noch 1876 höhnte Hermann Riegel, Friedrichs Landschaften hätten sich in dem melancholischen Nebel reiner Empfindung aufgelöst, Gedanke und plastische Form seien bei ihm in dieser untergegangen. Die Unmöglichkeit, sagt er, das bloße individuelle Gefühl zum Gesetz der Kunst zu erheben, sei durch ihn tatsächlich erwiesen. Zunächst müsse ein großer Gegenstand dem Künstler Inhalt und Begeisterung geben. Und einen solchen bot eben für die Kritik jener Zeit das schlichte Naturempfinden nicht. Selbst die Romantiker verstanden es nur unter einem außer der Natur liegenden Gesichtspunkte. Wenn die Liebe zur Natur Gebet zu Gott wurde, dann erst war sie ihnen zur Hervorbringung echter Kunst befähigt. Überzieherwetter! sagte Füßli und rief nach seinem Schirm, als er die erste Landschaft Constables sah. Ähnlich die deutschen Idealisten. Wie kann man bei Regen, mit nassen Füßen dichterisch gestimmt sein, wie kann man den Nebel malen, während doch kein Mensch uns hindert, das Tal Tempe, sich im Geiste zu schaffen! Man stieß Friedrich von sich, in die Vergessenheit.

Wenn die deutsche Ästhetik der Kunst durch eine Schwäche geschadet hat, so ist's durch die Verstiegenheit ihres Gedankenganges, dadurch, daß sie auch die Kritik verleitete, jede Frage von der Höhe der metaphysischen Erkenntnis aus zu behandeln. Wie die Fragen der Moral und des Glaubens sind die der Kunst einfach. Man kann wohl sagen, daß jedes System der Künste, das dem schlichten Künstler, das heißt einem richtig, wenn auch nicht spitz denkenden Menschen, nicht verständlich zu machen ist, soweit fehler-

Digitized by Google

Louis Gurlitt. Südliche Landschaft

Ölgemäldesammlung

haft ist, als es ihm unzugänglich bleibt. Ich wenigstens kann mir nicht eine Ästhetik als richtig denken, die Raffael oder Rembrandt, Donatello oder Dürer nicht verstanden hätten. In England trat den Malern einer mit jugendlicher Unbefangenheit beobachteten Natur der schlichte Sinn jener entgegen, die sich der Kunst erfreuen wollten. In Deutschland erkannten wohl Schadow und König Friedrich Wilhelm III. 1814 an, daß Friedrich schöne Bilder male, weil beide vor diesen der in der Natur gesehenen verwandten Stimmungen sich lebhaft erinnerten. Aber selbst die Freunde Friedrichs, die Romantiker in der Zeit ihrer Flegeljahre, standen zu sehr im Bann gelehrter Nüchternheit, um ihn ganz oder doch richtig zu verstehen. Die Kunst müsse, so meinten sie, doch einen höheren Zweck haben, sie müsse mit Dingen von weltgeschichtlicher oder metaphysischer Bedeutung in Verbindung stehen. Tieck war der Ansicht, Friedrich wolle in die Natur Allegorie und Symbolik einführen, die Landschaft, die uns immer als ein so unbestimmter Vorwurf, als Traum und Willkür erscheine, über Geschichte und Legende erheben durch die bestimmte Deutlichkeit der Begriffe und Absichtlichkeit in der Phantasie. Man konnte den Maler nicht gut stärker mißverstehen!

In den Freundeskreis Friedrichs gehörten noch mehrere Landschafter. Sie zu nennen liegt außer dem Zweck dieses Buches. Nur auf Klengel und Dahl sei hingewiesen. Johann Christian Klengel war das Mittelglied zwischen der ganzen Schule und Dietrich. Seine Bilder lehren, inwieweit die niederländische Naturauffassung bestimmend auf jene wirkte. Johann Christian Claußen Dahl kam erst 1818 nach Dresden. Er war Norweger und hat sich sein Leben hindurch an die Eindrücke aus der nordischen Heimat gehalten. Seine treuen, aber meist sehr harten Bilder machten auf die jungen Künstler Dresdens einen tiefen Eindruck. Einer meiner Lehrer, so erzählt Ludwig Richter, sagte: Wenn Sie Baumschlag machen wollen, so nehmen sie einen Streifen Papier, brechen ihn zusammen, biegen die Spitzen herum und setzen diese Figur mit drei, vier, fünf und sechs Spitzen in Gruppen nebeneinander — das gibt Baumschlag! Dito macht man Gras! Von der Not einer manierierten Zeit hat die jetzige junge Kunstwelt keinen Begriff. Aber Dahl, der gab keinen spanischen Reiter oder Baumschlag für des lieben Gottes schönes grünes Laubwerk! So Richter. Dahl brachte den Realismus aus dem an Kunst und

daher auch an Verkünstelung ärmeren Norden nach Deutschland. Die Dresdener Landschaft jener Zeit erscheint fast als ein Vorposten nordischen Einflusses.

Die führenden Geister in Dresden bewegten andere Fragen als Friedrichs schlichte Kunst. Wollte diese Boden fassen, so mußte sie sich eine von ästhetischer Bildung freiere Stätte suchen. Sie fand sie in Hamburg, der Stadt, die in ihrer Handelsblüte England verwandt, diesem auch geistig am nächsten lag.

Wir werden von Runge, dem künstlerischen, und von Rumohr, dem ästhetischen Mittelsmann zwischen Dresden und Hamburg noch zu sprechen haben. Beide hatten dort nicht eigentlich ihren Halt. Mit Teilnahme folgte man an der Unterelbe der Entwickelung Runges, aber kein Künstler schloß sich dieser an. Sucht man nach dem literarischen Ausdruck des dort herrschenden Geisteslebens, so wird man ihn am besten bei Friedrich Christoph Perthes finden, dessen 1796 errichteter Verlag der Mittelpunkt eines Kreises von jungen Leuten wurde. Das schlichte Streben nach empfundener Naturwahrheit zeichnete sie alle aus. Hamburg bietet eine Probe dafür, welchen Weg die deutsche Kunst ohne die Beeinflussung der Gelehrten und der Akademien genommen hätte, ohne die dort fehlende gelehrte Kritik, ohne die Herrschaft einer abstrakten Ästhetik. Die Kaufmannstadt war kein rechter Boden für das Ideale. Sie pflegte die Kunst, wie sie der sachliche Sinn ihrer Bürger verstand. Wenn zu Ende des vorigen Jahrhunderts Christoffer Suhr den Hamburger Ausruf herausgab, indem er die Straßengestalten so scharf als er konnte in der Zeichnung festhielt, so folgte er noch dem Vorbilde des Annibale Carracci, der seinerseits mit seinen Radierungen nach Bologneser Straßengestalten dem Callot viel zu danken hat. Seitdem waren solche Schreie vielfach erschienen, freilich ohne daß die ernsteren Kunstfreunde von ihnen weitere Kenntnis nahmen. Johann August Krafft trieb es bald in die Ferne. Er ist in Österreich ein Anfänger in der sachlich klaren Darstellung des Landvolkes geworden. Man malte in Hamburg sonst brave Bildnisse, schuf Radierungen von vorwiegend niederländischem Grundzuge mit landschaftlichen Vorwürfen aus der Umgegend, in denen die Staffage zumeist recht stark auf Ostade hinüberschielte. Everdingen stand gleichfalls besonders hoch in der Schätzung. Auch sonst gab es in Hamburg noch eine Reihe guter niederländischer Bilder.

Digitized by Google

Mit dem neuen Jahrhundert traten ſelbſtändig begabte junge Männer auf, die alle einen Zug gemeinſam haben: die naive Unkenntnis des Standes der großen Kunſt. Otto Speckter iſt der Zeichner, der Heys Fabeln, Anderſens Märchen und vieles andere mit Bildern verſah; mit dieſen führte er ſich in die Herzen der Kinder ein. Speckter iſt der deutſche Nachfolger Bewicks, ihm verwandt in der ruhigen Sachlichkeit der Beobachtung, in der Abſichtsloſigkeit der Darſtellung der Tiere, obgleich die Dichtungen Heys doch eigentlich aufs Moraliſieren hinwieſen. Die Engländer wurden denn auch auf ihn aufmerkſam und zogen ihn zu ihren Buchausſtattungen heran. Er erſcheint nicht als ein Fremder in den für den Verleger Bell & Daldy gelieferten Arbeiten neben William Hunt, Millais, P. H. Calderon zu einer Zeit, in der die beiden letzteren ſchon zu großem Ruhme gelangt waren.

Das eigentliche Gebiet der jungen Hamburger wurde aber die Landſchaft. Der Vermittler für dieſe war Siegfried Bendixen.

Ich kann zur Schilderung dieſes zu Anfang des Jahrhunderts in England tätigen Mannes einiges hinzufügen, denn er war auch der Lehrer meines Vaters, des Landſchaftsmalers Louis Gurlitt. Bendixen betrieb den Unterricht redlich handwerkmäßig. Die jungen Leute, die in ſeine Lehre kamen, hatten die Dekorationsmalereien auszuführen, die er in Auftrag nahm, lernten an den holländiſchen Bildern, von denen er eine hübſche Sammlung beſaß, und wurden angehalten in der Natur draußen fleißig zu zeichnen. Bendixen lebte vorzugsweiſe vom Bilderhandel, hatte die Welt geſehen, war in Paris geweſen, ging ſpäter nach England. Sein ganzes Weſen ſtellt ihn etwa in einen Kreis mit Old Crome und ſeiner Schule. Auf ähnliche Richtungen wies ſein Einfluß die jungen Künſtler. Wohl war ein Verwandter meines Vaters, der Pädagoge Johannes Gurlitt, als Rektor der Gelehrtenſchule in Verbindung mit allen geiſtig hervorragenden Kreiſen in Deutſchland, aber die jungen Künſtler hatten keinen Anteil an deſſen ſchöngeiſtigen Beſtrebungen. Weit mehr der auf ſeinem Gute Trenthorſt allen Künſtlern dienſtbereite, wenngleich vornehme Rumohr. Er wies ſie auf die Einfachheit in der Natur, auf die Unmittelbarkeit im Studium; ja, ſelbſt Dilettant, machte er es ſich zur Aufgabe, Schüler zu bilden. Horny, der erſte von dieſen, ſtarb früh. Rumohr übernahm ihn, ſeiner Anſicht nach ſchon verdorben, aus der Weimariſchen Schule. Nun wählte er ganz aus dem Rohen

den jungen Maler Friedrich Nerlich. Leichte Hand und sicheres Auge schienen Rumohr das wichtigste. Er ließ seinen Zögling stets in hirschledernen Handschuhen gehen, damit seine Hände nicht so vernachlässigt werden als die anderer Künstler und schickte ihn auf die Jagd, damit er sein Auge übe. Er behütete ihn vor dem Kopieren und davor, daß er durch Nachahmung der stets um einiges nachgedunkelten alten Bilder in den dumpfen Halbton der Kopisten verfalle. Diese Absicht Rumohrs war gewiß gut und verständig. Aber bekanntlich mißglücken solche Mustererziehungen meist, weil ja leider der erzieherische Einfluß nach oben viel schwerer zu erlangen ist als der nach unten wirkende; weil es ferner außerordentlich viel leichter ist, dahin zu wirken, daß dem Zögling eine Sache mißfällt, als ihn zur Kenntnis des Schönen in einem Angepriesenen zu bringen. Nur zu häufig weckt man auch hier das Gegenteil, namentlich bei Übereifer. So entsprach Nerlich nicht den Hoffnungen seines Gönners. Das Lob, das Rumohr dem in Italien zum vornehmer sich dünkenden Federigo Nerly Gewordenen spendete, ist wohl redlich gemeint gewesen, nur deckt es sich nicht mit dem tatsächlich Geleisteten. Nerlich hat später, in Venedig häuslich geworden, wohl seiner guten Erziehung Ehre gemacht; mehr durch das gesellige Haus, das er dort unterhielt, als durch seine Kunst. Diese begann ziemlich rasch sich nach der Nachfrage der Reisenden in seiner vielbesuchten Werkstätte zu richten.

Viel wichtiger war Rumohrs stets erneuter Hinweis darauf, daß die Natur unendlich viel des Schönen biete. Er wies die Künstler auf das unmittelbar vor ihnen Liegende. Das leidige Suchen nach Tableaus, d. h. nach holländischen Landschaftsstimmungen oder nach klassischer Schönheit war ihm zuwider. Häufig, so erzählt er, besuchten mich von Hamburg aus die jüngeren Künstler, die dort zahlreich sind. Meine Sammlungen und mein Interesse an ihrer Beschäftigung zogen sie an, doch blieb ich ohne Einfluß; sie verstanden mich nicht! Sie sprachen ihm zu viel das Rotwelsch der Ästhetik. Nerlich hatte sich ihm empfohlen, weil er weniger gebildet und belesen war.

Die jungen Maler, welche in der folgenden Zeit heranreiften, waren mehr nach seinem Wunsche. Sie litten nicht an der Überfülle gelehrter Bildung. Sie kamen aus dem Handwerk oder doch aus einer künstlerischen Tätigkeit, die diesem sehr nahe stand. So Ernst Morgenstern, Adolf Friedrich Volmer; dann solche,

Digitized by Google

die bei anderen Hamburger Künſtlern ſich ausgebildet hatten, wie die drei Brüder Johann Günther, Jakob und Martin Gensler, dann als jüngere Heinrich Lehmann und deſſen Bruder Eduard; Adolf Karl, H. Wilhelm Soltau und Hermann Kauffmann.

Viele von dieſen ſind raſch fremden Einflüſſen verfallen. Zunächſt die Lehmann, die nach Paris gingen und Künſtler von internationaler Stellung wurden. Für ſie, die Verwandten Börnes und Heines, bot Hamburg keine genügende Gelegenheit zur künſtleriſchen Ausbildung, war Ingres weltberühmte Werkſtätte das raſch erreichte Ziel. Seßhaft blieben vorzugsweiſe die Gensler, unter denen Martin der bedeutendſte war. Sie malten Sittenbilder und Bildniſſe, auch Landſchaftliches und Anſichten maleriſcher Winkel der Stadt. Dieſe ſind alle mit einer ſchlichten Wahrheitsliebe dargeſtellt, wie ſie ſonſt der deutſchen Kunſt ſo ganz abhanden gekommen war; namentlich auch im Ton fanden die Brüder eine oft wohl ſpitze, harte Behandlung, die nicht ganz die außerordentlich ſorgfältig wiedergegebenen Einzelheiten überwindet, doch ſtets ohne Rückſicht auf entlehnte Schönheit, mit vollem Vertrauen auf die eigene Naturbeobachtung, auf die Reize der Farbe draußen im Freien ſich ſelbſt treu bleibt.

Gegen 1830 hatten ſich die jungen Künſtler gegenſeitig ſoweit gefördert, daß ſie der Natur mit einer Freiheit und Klarheit entgegentreten konnten, wie ſie damals nur die Engländer beſaßen. Nichts von wirklicher Entlehnung dorther! Von Turners Auftreten hatten ſie ſchwerlich eine klare Vorſtellung; ſie hätten über den gewaltigen Umbildner der engliſchen Landſchaft geurteilt, wie der alte Koch als Turner 1820 in Rom eine Ausſtellung veranſtaltete; der ſagt von ihm: Caccatum non est pictum; die Ware ſei zu ſehr unter aller Kritik geweſen, daß eine die Extreme liebende Welt ſie nicht fleißig beſucht hätte! Im Gegenteil, man kann weit eher von deutſchem Einfluß auf England ſprechen. Philipp Jakob Lautherburg, ein Elſäſſer, malte in London als Mitglied der Akademie überraſchend farbige, in England noch heute hochgeſchätzte Bilder, Johann Zoffany, ein Frankfurter, war dort ein angeſehener Künſtler. In dem Hamburger Kreiſe ſtellte nur der in Hamburg, ſpäter in Düſſeldorf gebildete Tiermaler John William Bottomley eine Mittelsperſon dar. Aber als ich zuerſt in England die Arbeiten der außerhalb der Londoner Akademie ſtehenden Landſchafter ſah,

Digitized by Google

wie John Glover, David Cox, Peter de Wint, Samuel Jackſon, war ich erſtaunt über die Verwandtſchaft in der Richtung diesſeits und jenſeits der Nordſee, von der Gemeinſamkeit des Strebens, von der Ähnlichkeit der Stellung der Natur gegenüber bei gleichzeitigen, wenn auch verſchiedenen Völkern angehörigen Künſtlern, die von äſthetiſchen und akademiſchen Schulgeſetze frei, ihren künſtleriſchen Sinnen allein vertrauten.

Bezeichnend iſt für die Landſchaften der ganzen Gruppe die Sehnſucht nach dem Norden. Morgenſtern, Gurlitt, Vollmer gingen dorthin im weſentlichen um Everdingens Spuren aufzuſuchen. Mein Vater beſuchte die Akademie zu Kopenhagen, die Rumohr damals für die beſte Anſtalt hielt. Der Kronprinz Chriſtian Friedrich von Dänemark, der 1821 in Rom alle Künſtler um ſich und ſeine ſchöne, liebenswürdige Gattin Karoline Amalie von Schleswig-Holſtein ſammelte, war ein eifriger Beſchützer der Künſte, Rumohr ſtand ihm von damals her ſehr nahe. Der Schleswiger Chriſtopher Wilhelm Eckersberg, der im Bildnis vielfach mit Runge und dem älteſten Gensler verwandt erſcheint, hatte als braver Beobachter und eifriger Naturfreund im Sinne des Realismus vorgearbeitet. In ſeinen Landſchaften und Seebildern zwar noch trocken, am Stoff haftend, ohne Friſche, ohne Blick für die feinen Abſtufungen im Licht. Aber die Bilder ſind doch von einer Schlichtheit und Schärfe der Beobachtung, die Staunen erweckt: die feinere Beobachtung trug dann meines Vaters Freund und Geſinnungsgenoſſe Wilhelm Marſtrand in die däniſche Malerei hinein. Ich beſitze ein Bild meines Vaters von 1835 und die dazu in Dänemark gemachte Naturſtudie: Ein ſumpfiger Teich in einer Waldlichtung bei regneriſch grauem Himmel. Nicht die Fülle der Beobachtung ins Kleine macht das Bild zu einer für jene Zeit bewundernswerten Leiſtung, ſondern die Feinheit des Tones, das ſorgfältige Feſthalten des Duftes, die bei allem Reichtum der Lichtverteilung völlig gewahrte Einheit der Stimmung. Mag ſein, daß mich die Sohnesliebe beſticht: Ich kenne neben einigen Landſchaften Morgenſterns kein deutſches Bild aus jener Zeit, das an Unmittelbarkeit der Beobachtung und an Kraft der Stimmung dieſer Jugendarbeit meines Vaters gleichkäme, wie es wohl überhaupt keine Künſtlergruppe in Deutſchland gab, die ſich zeichneriſch und maleriſch von den Anklängen an die alte akademiſche, ja an die holländiſche Schule ſo fern hielt; ich kenne keine,

die mit gleicher Unbeſtochenheit den Natureindruck feſthielte, und das Maleriſche ſo wenig in Dingen ſuchte, die äußerlich in die Natur hineingetragen waren; die allein im Herausſuchen eines auf der Bildfläche als wohlabgewogenes Ganzes erſcheinenden Ausblickes in ein Stück Land den maleriſchen Inhalt fand. Mein Vater freute ſich noch in ſpäten Jahren des Eindrucks, den ein Bild aus der Lüneburger Heide auf die Künſtler Düſſeldorfs ausübte. Der Akademieprofeſſor Schirmer ſendete ſeine Schüler zu ihm in die Werkſtätte, um das Wunder zu ſehen: Ein nicht komponiertes Bild, an dem jeder Strich eine Studie war. Noch 1888 erzählte Hermann Becker d. J. von dem zwar niemals ausgeſprochenen, aber ſehr auffallenden Einfluß, den der Hamburger Adolf Karl auf die Düſſeldorfer ausübte, von dem er mitteilt, daß er die Überlieferungen einer ganz veralteten und vergeſſenen Kunſtſchule dorthin brachte, die er für die Kopenhagener hielt. Freilich konnte er, der im Düſſeldorfer Akademieton Befangene, nicht erkennen, daß dies Veraltete die Jugend war, die die Hamburger brachten; und daß Karl wie mein Vater nicht in Düſſeldorf zu jenen „originellen Koloriſten“ wurden, ſondern daß ſie als ſolche dorthin kamen.

Die Freiheit von beengender äſthetiſcher Schranke war ihnen allen eigen. Wie freute ſich mein Vater ſein Leben lang der Hilfloſigkeit, in der ſich die Äſthetiker vor ſeinen Bildern befanden. Sie konnten ſich des Eindruckes der wahrheitlichen Kraft nicht entziehen und glaubten den Maler zu ehren, indem ſie ihn als einen Stilgenoſſen Rottmanns feierten. Die felſenfeſte Überzeugung, daß die Gelehrten Eſel ſeien, nicht der einzelne, ſondern die Geſamtheit der in die Fachwiſſenſchaften ſich Verkrümelnden, hat ihn ſein Leben lang nicht verlaſſen. Denn er beſaß einen Künſtlerſtolz, einen Stolz auf das Künſtlertum, deſſen Größe ſich nur an ſeiner perſönlichen Beſcheidenheit meſſen ließ; in ihm war eine ſinnige Klarheit, die ihm alles das unpraktiſche Grübeln und Katalogiſieren verhaßt machte, das Aufbauen von Schachteln, um die künſtleriſche Wahrheit in dieſen einpacken zu können. Nicht daß er ſchmollend abſeits geſtanden hätte. Die Beſten ſeiner Zeit waren ſeine Freunde, Gelehrte wie Künſtler. Aber er fühlte in ſeinem Schaffen den Halt, der ihn gelehrte Unterweiſung über das Weſen der Kunſt kurzweg ablehnen ließ. Er fand im ſinnlichen Erkennen, in der künſtleriſchen Geſchloſſenheit der Weltauffaſſung die höchſte Weisheit,

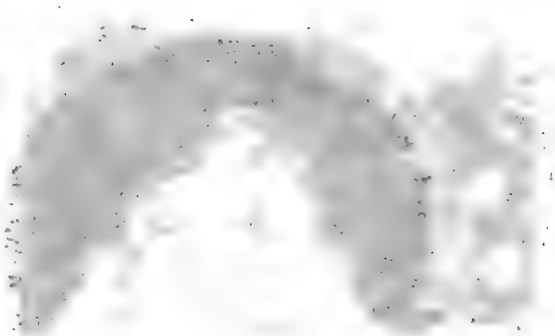
Digitized by Google

die ihm keine Zergliederung des Erkannten ersetzen konnte. Er fand in ihr auch das reichste Glück. Und wenn im Laufe der Jahre seine Kunst auch nicht zum siegreichen Durchbruch kam, wenn im Lebenskampfe die Kraft seines Anstrebens erlahmte, einer Welt gegenüber, die mit hundert Gründen das, was er für das Höchste hielt, für untergeordnet, das, woran er die stärksten Anstrengungen einsetzte, für nicht ideal erklärte, so wüßte ich doch keinen zu nennen, dem das Schaffen ein größeres Glücksgefühl bereitet habe, bis an sein Ende, unbekümmert um den schwindenden Beifall der Welt.

Nordische Wahrheit hat sich stets unter dem Einfluß von traumhaften Erscheinungen, vom Gaukelspiel der Einbildung entwickelt. Wer die Heimlichkeiten der Natur begriffen, sich ihr unterzuordnen verstanden hat und verlernt hat sie meistern zu wollen, der sieht aus ihren Tiefen das gewaltig Unerklärliche hervorragen. Ein solcher war Philipp Otto Runge, der in jungen Jahren 1810 starb. Sein Wirken vollzog sich in Kopenhagen, Dresden und in seiner Vaterstadt Hamburg.

Runge ist der Vermittler zwischen dem Realismus und der Romantik. Ein schwerlebiger, gedankenreicher, empfindungsvoller Grübler, dem die eigentlich künstlerische Arbeit nur unter saurem Schweiß von der Hand ging, der viel zu viel nachdachte, viel zu sehr über das Ziel der Kunst hinaus in die Kreise des Gedankens griff, um in der Darstellung wirklich zur Abrundung gelangen zu können. Er malte die vier Tageszeiten, Entwürfe für Wandmalereien, zu deren reicher ornamentaler Ausbildung er durch Dürers damals in Wiedergabe erschienenes Gebetbuch Kaiser Maximilians angeregt wurde. Hier bot er nicht das übliche hellenische Rankenwerk, sondern eine freie Anordnung wahrheitlich dargestellter Dinge: Pflanzen, Kinder. Die Tageszeiten erschienen 1803—1805 in Stich und beschäftigten die Welt so, daß kaum über ein anderes Werk so viele Besprechungen vorliegen, wie über diese schlichten Arbeiten. Runge suchte nach Andeutungsformen für die Stimmung: Licht, Weiß ist ihm das Gute; Dunkel, Schwarz das Böse; neigt sich das Licht, die Sonne zur Erde, so wird der Himmel rot; Blau hält uns in Ehrfurcht, es ist der Vater; Rot der Mittler zwischen Erde und Himmel; schwinden beide, so kommt in der Nacht das Feuer, der Tröster, der Mond: Sie sind gelb. Gerade diese Ansicht hat die Spötter am meisten geweckt: die Nacht sei schwarz, nicht gelb. Sehr richtig! Nur meint Runge, das

Digitized by Google



Digitized by Google

Licht der Nacht, das Feuer und dessen Schein sei dem Tageslicht gegenüber gelb. Das konnte man nun freilich aus den Umrißstichen nach seinen Entwürfen nicht sehen; er hatte aber durch sie sich auszudrücken versucht. Die Kritik verstand sie vollends nicht. Es setzte sich das Witzwort fest, sie seien Hieroglyphen. Man suchte den Inhalt der Zeichnung und, da er sehr einfach war, fand man ihn nicht: Blumen, in ihrer Beziehung zur Jahreszeit, aufblühend, sich niedersenkend; Gestalten, die ihr Wesen erklären, menschlich ihr Blumensein vorleben; in ihrer Beziehung von Aufblühen und Morgen, ihrem Glanz, Vergehen und ihrer Auflösung mit den Tages- und Jahreszeiten; das Ganze durchtränkt von einem weichen aber breiten Zug frommen Christentums. Goethe, der sehr wohl wußte, daß der Wert echter Lyrik nicht in der Klarheit liegt, sondern daß es in ihr ein unaufgeklärtes Dunkel geben müsse; der oft genug sich darüber zu ärgern hatte, wenn die Kritik wissen wollte, wie das göttliche Weib mit dem aus Morgenduft und Sonnenklarheit gewebten Schleier in der Zueignung denn eigentlich heiße, erkannte wohl, daß es sich hier um rein malerisch symbolische Werte handle; daß die Eigenheit, zu der Runge sich selbst durcharbeitete, erfreulich sei; und daß man den Inhalt der Blätter nicht zu verstehen brauche, um sich doch in ihre geheimnisvoll anmutige Welt gern vertiefen zu können.

Anders die Romantiker. Tieck war in Dresden mit Runge befreundet worden. Hatte dieser sich doch auch früh von den Weimarischen Kunstfreunden abgewendet: er verstand, daß die Art, wie man in Weimar der Kunst Aufgaben stelle, dieser nur schädlich sei. Die Erfindung in der Kunst müsse von innen kommen; man dürfe nicht einen Gedanken geben und dem Künstler zurufen: Setze dich hin und erfinde! Tieck schildert 1803 in seiner Novelle „Eine Sommerreise“ die Wirkung, die auf ihn die Dresdener Maler machten: Jene religiöse Stimmung und Aufregung, die seit kurzem die Welt wieder auf eigentümliche Weise belebte, jene stille Wehmut sah er schon in Friedrichs sinnigen Landschaften. Er fühlte in diesen ein neues Frühlingsleben sich melden. Ganz gepackt aber ward er von Runge. Man sieht deutlich, daß Tieck mit diesem nicht die schlichte Wahrheit suchte, sondern daß beide vor allem den aus dieser sich entwickelnden Mystizismus pflegten; daß die Wahrheit vor allem ihre Einbildungskraft mit neuen Träumen befruchten sollte. Während uns beim Betrachten von Runges

Digitized by Google

Schaffen vor allem in seinen Bildnissen die redliche Naturliebe, die sonnige Klarheit des Wandelns auf das Licht zu, überrascht, sah Tieck von all dem wenig; dafür aber um so mehr eine geistige Vertiefung, die ihrem Wesen nach der kalten Allegorisiererei der Freunde der Antike widersprach. Er begegnete sich mit Runge in den theosophischen Gedanken eines Jakob Böhme, und aus diesen heraus in dem Wunsche, der einseitig antiken Bildung ein christlich deutsches Ziel, der Klarheit und Wissenschaftlichkeit die Dumpfheit und Empfindungswerte entgegenzustellen. So packten denn Tieck die an sich doch so leeren Gestalten und Blumenranken Runges mit uns kaum mehr verständlicher Macht; er sah sie freilich nicht bloß im Umriß, sondern in Farben. Hier ist eine Symbolik, zu deren Erklärung das Nachschlagen im Winckelmann nichts hilft, so wenig wie jenes in den alten Heiligenlexiken; sie soll vielmehr als ein Empfundenes nachempfunden werden; nicht Klarheit wird erstrebt, sondern das Nachschwingen der Seele über einem nicht völlig Ergründeten. Tieck empfand, daß hier sich eine künstlerische Richtung auftue, die seine Bestrebungen mächtig fördern könne.

Noch viel lebhafter sprach sich 1808 Görres aus, der damals mit seiner stürmischen Feder dem Deutschtum seine Huldigungen brachte, gründlich geheilt von seiner Begeisterung für Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Der moderne Beschauer, der Görres' Aufsatz angesichts von Runges Blättern liest, vermag dem Gedankengange des begeisterten Romantikers kaum zu folgen. Denn es ist erstaunlich, welche Fülle der Gesichte die Zeichnungen in Görres anregten, wie er in ihnen die Kräfte der Natur spielen und die Wunder der Religion dargestellt sah. Freilich, sagt er, die Zeit habe sich nach und nach so verschwätzt und verschroben, daß sie alle Unbefangenheit und den frischen Natursinn eingebüßt habe. Die kahle Liebelei mit Kunst und Schönheit habe ihr den Sinn für wahrhaft Lebendiges genommen. Sie habe kein Empfinden für das Musikalische in der Kunst, für den dunklen Ton. Er dagegen sieht in diesen Blättern den Anfang, den Weg, auf dem allein der bildenden Kunst noch ein Fortschritt möglich sei; der ihr einen wahrhaft eigenen Bildungskreis öffne.

So schallt es mehrfach in jener Zeit von den Besten wider. Soll man diese Urteile für Torheit, für Heuchelei halten? Wenn wir sehen, wie viele Federn sich für die Blätter in Bewegung setzten, und daß selbst die Gegner der Romantik, daß auch Goethe

Digitized by

von ihnen immer wieder angezogen wurde, so zwingt dies den Kunsthistoriker, sie mit dem Auge nicht des eigenen Gefallens, sondern womöglich mit dem Blick jener Zeit zu betrachten. Denn gleichviel, ob sie heute behagen oder nicht, ob sie wirklich so leer, so wenig fein beobachtet, ja so herkömmlich sind, wie sie jetzt erscheinen, müssen wir danach suchen, worin denn die Neuheit, die Tiefe liegt, die damals die Welt in ihnen fand. Wie in der Folgezeit hin und wieder Männer auftauchten, die von einer Anzahl Mitstrebender mit Jubel als Neuerer begrüßt wurden, während die übrigen das Neue auch bei gutem Willen nicht in ihnen finden konnten, so muß sich bei geschichtlicher Betrachtung nachträglich die Wirkung Runges erklären lassen.

Ungemein viel liegt in der gewählten neuen Form: Eine ornamentale Behandlung, die von der überkommenden Schmuckweise absieht. Die Ornamente waren der Natur entnommen. Das hatte in ihren Streublumenmustern die Weberei, Tapetenfabrikation usw. schon längst getan. Hier aber ein Vordringen der Kunst von unten herauf in ihre am höchsten geschätzten Kreise, in die Gebiete des Geistigen, eine aus dem gleichzeitigen Gewerbe hervorgehende Kunst. Nicht fertige Gedanken, zu denen das Bild gesucht worden war, sondern Bilder, die Gedanken erzeugen sollten. Und in den Gedanken liegt der Schwerpunkt. Wie Carus vom Landschaftsbild forderte, es solle nicht Naturempfindungen darstellen, sondern gleich der Natur solche wecken, so hier nicht die Bilder zu bestehenden Sagen, bekannten Ereignissen oder allegorischen Formeln, sondern ein Dichten in Gestalt. Auch damals war es nicht die künstlerische Leistung, die an diesen Blättern solches Aufsehen erregen ließ, sondern die künstlerische Absicht, aus der sie geschaffen wurden.

Diese Anschauungen eines vertieften, weil rein künstlerischen Realismus griffen damals mächtig um sich. Sie fanden im Schrifttum einen Vertreter in dem Kunstgelehrten Karl Friedrich von Rumohr. Zwar hat sich jeder schulmäßig gebildete Fachmann angewöhnt, zu sagen, daß es Rumohr an wissenschaftlicher Schulung fehlte; aber er gehört zu den wenigen Gelehrten der Zeit, die ein unmittelbares Verhältnis zur Kunst hatten. Sein Glück war, daß er bei dem unter Battoni in Rom und Bigari in Bologna gebildeten Halbitaliener Johann Dominik Fiorillo seine ersten Studien gemacht hatte. Denn das war einer jener

Digitized by Google

Maler-Schriftſteller, die noch einen Tropfen vom Blute des Vaſari in ſich fühlten und die Kunſt mit der Unbefangenheit des Künſtlers, nicht nach Geſetzen, ſondern nach ihrer Wirkung auf den Künſtler abſchätzten.

Fiorillo war an der Univerſität Göttingen als Zeichenlehrer tätig, alſo ein Berufsgenoſſe Oeſers. Es iſt vielleicht ganz nützlich, auf den Wert dieſer beiden Männer für das geiſtige Leben Deutſchlands hinzuweiſen: Zwei Künſtler als Univerſitätslehrer, das iſt der Beginn der deutſchen Kunſtgeſchichte, die ſtehen am Anfange einer ernſten Vermählung von Kunſt und Wiſſenſchaft! Was ſie den Gelehrten geleiſtet haben, das hat kein Gelehrter der Folgezeit den Künſtlern bieten können. Daß ſie auf ihren Lehrſtühlen durch Äſthetiker und Kunſthiſtoriker erſetzt wurden, iſt der Anfang der Verflachung des Kunſtunterrichts an den Hochſchulen. Damit war die Kunſt wieder von ihnen verdrängt und die Wiſſenſchaft ans Werk herangetreten, die Wirkung des Bildes durch das gelehrte Wort zu erſetzen: Hören ſtatt Sehen! Rumohr ſchildert Fiorillo als behaglichen und feinen Halbitaliener, der noch im Geiſt ſeiner Lehrer dachte und im Alter noch von den Erinnerungen ſeiner Jugend zehrte; der Battoni gegen Mengs lebhaft verteidigte, als ſchon beide mißachtet und ihr Streit vergeſſen war; der in Winckelmann den ſeine ſinnlich heitere Kunſt bedrohenden Feind ſah. Denn dieſer hole überall zu weit aus. Winckelmanns Ideale fielen dem Fiorillo läſtig, bedrängten die ſeinigen, die er in der ſinnlichen Erſcheinung, in der Empfänglichkeit für den Reiz des Tones, dem Einklang von Pinſelführung, Schmelz und Formenſpiel fand. Nach ſeiner ganzen Natur mußte Fiorillo auch den Goetheſchen Anregungen fremd, feindſelig gegenüberſtehen. In der Art, wie er mit Anmut das Sinnliche empfahl, lag ein ſtarker Gegenſatz zu jenen Idealiſten, die das Gewicht auf das legen, was in der Kunſt nicht der Kunſt ſelbſt angehört.

Auf gleichem Boden ſtanden die von ihm Beeinflußten, vor allem Rumohr. Deſſen Drei Reiſen nach Italien bilden ein kleines Buch, das kein Menſch mehr lieſt. Sehr mit Unrecht. Das Buch iſt längſt wieder modern geworden durch die allgemeine Abſage an die romantiſche Äſthetik, ja an jede Art von Theoretiſieren, Geſetzemachen, Beſchränken durch Regeln, und durch den feinen Blick für das Künſtleriſche. Unter den vielen, die damals die Kunſt mit Tinte düngten, iſt Rumohr einer, der ſich bewußt war, daß er

keine Lehre bauen, sondern genießen und verstehen wolle. Er strebte danach richtig und mit Schärfe zu sehen und das Gesehene stark zu empfinden: Darin bestand sein Kennertum.

Er erkannte, wie wenig tief die Fragen gestellt waren, um die man stritt: Ob man den oder jenen nachahmen solle. Denn vor allem müsse man sich fragen, ob es überhaupt nötig sei, nachzuahmen. Und diese Frage beantwortet ihm nicht die Theorie, sondern der Erfolg. Wie könne man die Lehre des Carracci aufrecht erhatlen wollen, die doch zeitlich mit dem Verfall zusammengehöre und hinter der drei Jahrhunderte des Mißerfolges ständen. Durch das Einziehen der Antike in die nachzuahmenden Künste sei das Unheil nur schlimmer geworden. Rumohr ist kein Präraffaelit. Er ist weitblickend genug auch gegen die Romantiker, gegen die tote Nachahmungs- und Gegenstandslehre zu reden, weil sie die Schulen und Kunstarten des Mittelalters für ausschließlich würdig erklärte. Der eigentliche Feind der Kunst ist ihm der Gips, die wunderliche Vorliebe für saubere Zeichnung, beides die Folge der Nachahmung der Antike. Die saubere Art freilich, durch seidenglatte Bleistiftlagen auf weißem Papier zu arbeiten, haben die neudeutsch-religiös-vaterländischen Künstler mit den altdeutsch-gottlos-weltbrüderlichen Kunstfreunden gemeinsam. Er sieht in dieser Art den Mangel an eigentlich sinnlichem Erkennen der darstellenden Kräfte der Kunst. Das Aufkommen der Antikensäle in Antwerpen 1680, in Amsterdam 1700 sei es gewesen, was den niederländischen Schulen die Freiheit des Gesichtssinnes genommen, während die deutschen Seitenschulen, besonders die Hamburgische, Denner und van der Smissen, jene Vorzüge bis 1760 fortgepflanzt haben. Die Antike hatte die gesetzmäßigen Formen gegeben, die großen Renaissancemaler sollten dann die gesetzmäßige Farbe dazu liefern, die gleich Wörterreihen und Satzbildungen von der lieben Jugend auswendig gelernt werden sollen. Die Jugendeindrücke, die durch das sklavische Zeichnen und Abmalen erzeugt würden, erlöschen nie; sie machen dumm, schwächen das sinnliche Auge, unterdrücken das Verständnis des feineren Ton- und Linienspieles. Auch bei Annibale Carracci ist alles um drei Töne zu dumpf: das kommt vom Kopieren. Namentlich an dem in Weimar ausgebildeten jungen Landschafter Franz Horny wies er den Schaden der dort üblichen Schulung nach. Er hatte dort, so erzählt Rumohr, nach der Natur gearbeitet, d. h. ein ganzes Jahr nichts als Baum-

Digitized by Google

ſtämme gleicher Art gezeichnet und ganz und gar verlernt, draußen im Freien Natur zu finden; ſo habe er denn durch lange ſklaviſche Beſchäftigung völlig die geiſtige Gelenkigkeit verloren. Stundenlang lief er herum, Schönes zu ſuchen, während er doch von jedem Unrat hätte lernen können.

Dieſer Ausſpruch iſt bezeichnend. Für Rumohr iſt jedes Vortreffliche notwendig auch ein Schönes. Es beſteht dieſes alſo nicht in der Wiedergabe des Eindruckes irgend eines außerhalb der Kunſt gelegenen Schönen, ſondern in der Erfreulichkeit des Scheines. Er wendet ſich ſcharf gegen Leſſing, der der Kunſt nur die Darſtellung des Schönen zuweiſt. Sie habe das volle Recht, das Widrige, Abſchreckende, Ekelhafte, Langweilige in ihr Gebiet zu ziehen. Das bewieſen ihm die Holländer, die er noch zu würdigen verſtand. Es ſei falſch, daß das Kunſtwerk mit dem dargeſtellten Gegenſtande gleich, alſo genau ſo ſchön und häßlich wie dieſer ſein müſſe. Durch die künſtleriſche Auffaſſung könne die Kunſt aus dem häßlichſten Gegenſtande ein ſchönes Bild machen; denn das Bild iſt nicht der Gegenſtand ſelbſt, ſondern ein Ergebnis aus Gegenſtand und Künſtler, ein Drittes, für ſich Beſtehendes. Wenn alſo Goethe einmal ſagt, daß durch genaues Darſtellen eines Mopſes nichts erreicht würde, als daß man nun zwei Möpſe habe, ſo weiſt Rumohr die Verkehrtheit dieſer Anſicht nach. Künſtleriſch kann ein Meiſterwerk entſtanden ſein in Behandlung von Farbe, Zeichnung, Anordnung, Stimmung; ganz unabhängig vom Gegenſtand wurde nicht ein Mops, ſondern ein Bild geſchaffen.

Nicht minder greift Rumohr die Art an, wie Leſſing höheren Kunſtgeiſt von der handwerklichen Ausführung trennt; ſie führte den Dichter der Emilia Galotti zu dem berühmten Ausſpruch, Raffael wäre, auch ohne Arme geboren, das größte maleriſche Genie geweſen. Rumohr hatte dagegen erkannt, daß zum Maler die Hand gehöre, daß das Darſtellen des Empfundenen eben den Künſtler vom Dichter unterſcheide, der es auszuſprechen hat. Der iſt kein Dichter, der das dichteriſche Wort nicht findet; der iſt kein Maler, der den künſtleriſchen Eindruck nicht geſtalten kann. So habe Leſſing trotz allem ſeinen Suchen nach den Grenzen der Kunſt deren eigentliches Reich, das wahrhaft Künſtleriſche, nicht gefunden. Denn auch die künſtleriſche Seite der Antike iſt nach Rumohr nur künſtleriſch zu erkennen. Der Gelehrte, deſſen gefeiertſtes Buch Der Geiſt der Kochkunſt iſt, der in dieſem darlegte, wie ſehr er auf

Digitized by

Verfeinerung der beobachteten Sinne bedacht gewesen ist, erwies sich mithin auch den anderen Künsten gegenüber als im hohen Grade aufnahmefähig und durch diese Aufnahmefähigkeit als feiner gestimmt für wahre Kunst wie die Verstandesmenschen.

Die herrschende, klassisch-philosophische Kritik wollte, daß der Künstler die Grundformen der Schönheit auf die mit tiefer Kenntnis erfaßten Gestalten der Natur anwende, um so zum Stil zu gelangen; sie wollte im Motiv, dem Vorwurf, nur die besondere Form betrachten, unter der die Idee auf die Empfindung des Künstlers einwirke. Dem stellte Rumohr entgegen, daß der Vorwurf eine aus zufälligen Anregungen veranlaßte Verbindung von Vorstellungen sei, also etwas, was im Künstler selbst entstehen müsse. In der Kunst, die notwendigerweise an eindringlicher Kraft den Naturformen nachstehe, seien diese nicht durch Schönheit zu verklären, sondern müssen mit dem Sinne erfaßt werden. Der Stil beruhe nur in der leichtfaßlichen, dem Sinne wohlgefälligen Verteilung und Anordnung des bildnerischen und malerischen Stoffes. Rumohr unterstützt also Carus Ansichten mit dem ihm durch die Gegner aufgezwungenen Bestreben, verteidigend sie in ästhetische Formeln zu bringen; doch ist auch er ohne Beruf und ohne die Kraft gegen das zu einem festen Bollwerk sich zusammenballende ästhetische Zeitsystem mit entscheidenden Schlägen vorzugehen. Wohl aber half er kräftig mit, das Gefallen an der Kunst aller Zeiten und Völker zu stärken und zu verbreiten und durch diese Bereicherung der kunstgeschichtlichen Einsicht jene ästhetische Schule zu erschüttern, die von der Antike und Raffael allein ihre Wahrheiten entlehnt hatte.

Rumohrs ganze Auffassung drängte ihn dahin, vielerlei Kunst ergründen zu lernen, sich des Schönen in verschiedenster Form zu erfreuen. Ihm war das Wort unverständlich, daß die Schönheit notwendig *eine* sei, da er sie doch in der Welt und der Kunst tausendfältig verschieden sah. Dies führte ihn zu dem Streben, die ältere Kunst aus der Zeit und ihren Urkunden heraus, nicht aber aus ästhetischen Grundsätzen zu erkennen. So schuf er noch heute förderſam wirkende kunstwissenschaftliche Arbeiten, die noch im Wert bestehen, während all die Salbadereien vom metaphysischen Standpunkt aus längst als nutzlos sich erwiesen. Er war einer von den wenigen, die vor dem Kunstwerke nicht nach Urteil, sondern nach Verständnis suchten. Kunstgeschichtlich, nicht nur ästhetisch

Digitized by Google

vorgebildet, wurde er einer der damals seltenen, wirklich vielseitigen Kenner.

Auch ihn drängte es aus der nüchternen Klarheit ins mystisch Farbige. Er trat, unter den der Kunst Nahestehenden einer der ersten, noch nicht zwanzig Jahre alt, 1804 zum Katholizismus über, wie es scheint durch die Dresdener Galerie gezwungen; man möchte sagen: er tat diesen Schritt angesichts der Sixtina. Wie er später in seinen Schriften nicht mit seiner Gläubigkeit liebäugelte, so verlor er auch der Sixtina gegenüber nicht die Festigkeit des Blickes. Er nahte ihr nicht mit dem später üblichen Augenverdrehen. Wohl erkannte und sagte er, daß, solange man gemalt habe, kaum ein Bild so unmittelbar aus der Seele auf die Leinwand übertragen sei, aber er verschließt sich nicht vor den Mängeln; findet, daß es vielfach, selbst im Antlitz der Madonna flüchtig gezeichnet, ein Werk rascher Eingebung und rascher Arbeit sei. In der Folgezeit war Rumohr für alle junge Kunst ein getreuer Pfleger und Leiter, wichtig als fast einziger Streiter gegen die Übergriffe der gesetzgläubigen Kunstrichter.

In Rom fand er schon bei seiner ersten Reise die Kunst, namentlich die Landschaft, auf anderen Bahnen.

Dort konnte sie sich unmöglich so frei entfalten wie in Hamburg. Es drückte die ganze Last der Überlieferung auf sie nieder, die Flut der Ästhetiker drang auf sie ein. Führer war dort der schon öfter genannte Tiroler Josef Anton Koch. Auch an ihm war das Gute, daß er als ein wirklicher Naturbursch in die Kunst kam, und daß er sich von der Frische der Alpen, in denen er als Hirtenjunge gelebt hatte, genug bis ins hohe Alter erhielt, um zum mindesten ein Mensch nach eigenem Geschmack zu bleiben; er war der festen Überzeugung den rechten Weg zu wandern; er verlor nie ganz den Duft der Heimat, die handfeste Geradheit seines Wesens; freilich vergaß er dabei nicht, sich in seiner Natürlichkeit etwas zu bespiegeln. In Italien war ihm das Wesen der Kunst aufgegangen, die er in Deutschland erstrebt hatte: Man mußte ihn aus den Stanzen des Vatikans durch Diener entfernen lassen, weil er in Juchzern und Sprüngen seiner Begeisterung für Raffael Ausdruck zu geben sich getrieben fühlte; diese Begeisterung war redlich und nicht aus Büchern erlesen.

Mit Carstens, dem er sich eifrig anschloß, als dessen Erbe er sich fühlte, war ihm die Vedute, das Malen von Aussichten ver-

Digitized by Google

Anton Koch: Tivoli

Digitized by Google

Digitized by Google

haßt. Er war des Geiſtes der Dichter voll und ſah in der Natur deren Geſtalten. Wenn Fernow von der ſchottiſchen Landſchaft als Grundlage für eine höhere Auffaſſung ſpricht, ſo meint er jene Bilder zu Oſſian, die Carſtens und nach ihm Koch entwarfen. Keiner von ihnen hatte je ſchottiſchen Boden betreten. Sie ſchufen ſich eine Landſchaft aus den Bildern ihres ſchottiſchen Freundes Wallis und aus ihrer eigenen Stimmung, aus Anklängen an ihnen bekannte Gegenden, in denen ſie ſich oſſianiſch angeregt gefühlt hatten. In der Länderkunde hatte Koch kaum ſeinesgleichen! ſo ſagt der nüchterne Keſtner, natürlich nicht ohne hinzuzufügen: außer den Gelehrten dieſes Faches. Es gab kein noch ſo entferntes Land, deſſen Geſtaltung er nicht kannte. Er malte im Raube des Hylas die Gegend des Thraciſchen Bosporus ſo richtig, daß ein dorther kommender Reiſender ihn hierzu beglückwünſchte. Im Bilde des Anachoreten in der Thebais war die Örtlichkeit ſo getroffen, daß ein Engländer ihn frug, ob er in Nubien oder Abeſſinien geweſen ſei. Das alles rühmten ſeine Zeitgenoſſen, ebenſo wie ſeine tiefe Kenntnis des Dante. Aber wenn ihm dieſe Wiſſenſchaften auch viele Ehre eintrugen, ſo beruhten ſie doch wohl gerade auf dem ſchwachen Teile ſeiner künſtleriſchen Natur. Wie Abeſſinien und Schottland ausſehen, das kann auch der geiſtvollſte Maler nicht aus dem Gemüt ſchöpfen, er kann es auch nicht aus Reiſebeſchreibungen, ſondern muß es aus Abbildungen erlernen. So kommt er wider Willen unbedingt in Abhängigkeit von fremdem Schaffen. So heftig Kochs Ärger über die in Rom lebenden Engländer war, hat er doch die britiſchen Stiche ſich ſehr genau angeſehen. Schon in der Kleidung ſtehen ſeine romantiſchen Geſtalten jenen des in London gefeierten Stothart und ſeiner Genoſſen nahe. Auch Füßli erſcheint vielfach wieder. Mit Oſſian, dem Dichter düſterer Heideſtimmung wandert die ihm erläuternde Kunſtart über Land und Meer. Der Alpenſohn, auf den noch ſeine Berge als düſter, ſchrecklich eingewirkt hatten, fand ſich berührt durch jene nordiſche Welt.

Aber ſein Weſen liegt nicht in dieſen Landſchaftsdichtungen. Er hat ſehr ernſte und ſehr ehrliche Studien in Italien gemacht. Die großen Linien der baumloſen Sabiner- und Albanerberge, die knorrige Kraft des Baumwuchſes in den Tälern, die tiefäugigen Seen, die über viele Unebenheiten hinlaufenden in die Tiefe ſich verlierenden Bergpfade, die Felszacken, auf denen Hirt und Ziegen wie ein notwendiges Zubehör kleben: alles das und die Eigenart

Digitized by Google

der italienischen Landschaft faßte er in ihren großen Zügen fest und männlich auf. Nur ins Kleine, ins Besondere, ins Tiefe der Natur vermochte er nicht zu schauen. Sie bietet ihm die Mittel zum Zusammenstellen des Bildes, er glaubte sie sich untertan und begnügte sich daher mit dem Teil von ihr, der ihm gehorchte, sowohl in der Zeichnung wie vor allem in der Farbe. Der Vortrag ist von anspruchsloser und kindlicher Sorglosigkeit. Er haßte die Effektgemälde: denn diese reden nicht die unveränderliche Sprache der Natur, das heißt, geben die Dinge, wie sie in einem bestimmten Augenblick in der Natur aussehen, nicht aber wie sie von Rechts und Kunst wegen, unter der als normal festgesetzten Atelierbeleuchtung aussehen müßten.

Seine Stärke ist nicht die Landschaft kurzweg, sondern die geschichtliche Landschaft, deren eigentlicher Träger in Rom er war. Ja, man versagte ihm nicht den Ruhm, die heroische Landschaft im Anschluß an Carstens neu geschaffen zu haben. Denn die Landschaft, wie er sie pflegte, war ebenso frei erfunden wie die Figuren in ihr. Das Stoffgebiet wurde erweitert, indem Ereignisse und Handlungen von sehr verschiedenem Wesen bis hin zu demjenigen unheimlichen Grauens und Schreckens herangezogen wurden. Dabei trachtete Koch danach, dieses Wesen, das in den dargestellten geschichtlichen Vorgängen bestimmt und klar ausgesprochen ist, auch in dem Aufbau, der Durchführung und der Stimmung der Landschaft möglichst guttreffend widerklingen zu lassen. So erklärt Riegel Kochs Kunstart, indem er die geschichtliche Landschaft dem Stimmungsbilde gegenüberstellt: dieses ist lyrisch, jene episch oder dramatisch; eine reifere Form kennt er nicht. Daß die Landschaftmalerei auch landschaftlich und malerisch sein könne, war damals in Rom noch niemand in den Sinn gekommen. Riegel hat es auch später nicht begriffen.

Neben Koch war Johann Christian Reinhart der gefeiertste unter den deutschen Landschaftern in Rom. Auch seine Bilder waren im wesentlichen geschichtlich. Nicht die Natur allein, sondern diese in Beziehung zu einem bemerkenswerten Vorgang war das Ziel seines Schaffens. Er wollte nicht der Natur untertan werden, nicht sich ihr gegenüber verlieren, sondern wollte sie nach seinen Anschauungen meistern können. Denken Sie vor allen Dingen daran, schrieb er seinem Schüler Adolf von Heydeck, ihre Studien für ein Gemälde zu nützen. Der Pfarrer studiert

Digitized by Google

ja, um zu predigen. Mäßigen Sie ſich in der fleißigen Ausführung der Studien. Sie halten ſich ſonſt unnötigerweiſe zu lange bei einem auf. Richtiger Ton und Charakter der Sache muß da ſein — ſuchen Sie daher große Formen. Sie werden das erſt recht einſehen, wenn Sie Bilder malen, wieviel man bei den Studien weglaſſen muß, wenn man ſie brauchen will! — Reinhart verkündet ſomit jene Lehre, die auch im vergangenen Kunſtabſchnitt gegolten hatte. Nicht wollte ſie, wie die gleichzeitigen und jüngeren norddeutſchen Maler, die Wahrheit um jeden Preis, ſondern eine allgemeine, nur an die Hauptformen ſich haltende wurde geſucht. Der Maler ſoll ſich mit wahrheitlicher Form erfüllen und aus dem Vollen ſelbſtändig ſchaffen; der Ton, die Auffaſſung ſind nicht draußen zu ſuchen; ſie müſſen da ſein, das heißt, ſie ſind aus alter Kunſt als feſtſtehend herüberzunehmen. Die großen Formen, ſagt Reinhart weiter, ſind eben in der Natur nicht enthalten, oder doch nicht ſo, wie die Maler ſie brauchen. In ihr herrſcht ſtets der Aufbau aus kleinen Formen, nur durch dieſe wird ſie wirklich verſtändlich. Will man zur ſelbſtändigen Erkenntnis des Großen kommen, ſo ſollte man denken, ſei der beſte Weg der, ſie aus dem Kleinen heraus zu erkennen. Die Schullehre aber wollte ſolche allzu fleißige Ausführung nicht; ſie lehrte, man ſollte mit dem Sehen des Großen beginnen, und ſoweit man dies tat, blieb man notwendig in der Auffaſſung deſſen haften, der das Große zu ſehen gelehrt hatte. Reinhart war berühmt durch ſeine Eichen, durch die mächtigen Bäume, die er entwarf. Man muß die brieflich an ihn geſendete Kritik eines befreundeten Malers, des damals in Neapel lebenden, freilich von Kotzebue bitter verhöhnten Heinrich Schmidt über ein Bild prüfen, um des Künſtlers Art zu verſtehen. Denn Schmidt war ſich unverkennbar der Zuſtimmung Reinharts in der Art der Beurteilung ſicher. Die Kompoſition, ſagt Schmidt, und damit ſprach er wohl das entſcheidende Lob aus, iſt eine poetiſche Harmonie. Eine ſolche, nicht eine maleriſch vollendete Landſchaft, die Wiedergabe eines beſtimmten Natureindruckes war damals, wie es heute noch für viele iſt, das eigentliche Ziel des Kunſtzweiges. Alle die individuellen Gegenſtände ſind, fährt Schmidt fort, charakteriſtiſch dargeſtellt, ſo daß auch der Botanicus ſeine Unterſuchung im erſten Plane (das heißt dem Vordergrund) machen kann. Alſo zeichneriſche, wiſſenſchaftliche Richtigkeit der Pflanzen als Ergebnis des

Digitized by Google

Naturſtudiums. Dann weiter: Die Bäume ſind ſehr wahr, doch hätte ich einen minder vollblätterigen Baum auf die linke Seite gewünſcht, der einen guten Gegenſatz mit dem anderen gegenüberſtehenden gemacht hätte. Reinhart wählte eben das Edle in der Form der Bäume, Schmidt aber wünſchte aufzulöſende Diſſonanzen.

Die Grundart von Reinharts Schaffensweiſe, wie ſie hieraus erhellt, findet ſich in allen ſeinen Bildern bis an ſein Lebensende. Er war ein geſellſchaftlich anregender, ſich geſund und kraftvoll auslebender Mann, der von jedem als ein ganzer Kerl und als eine vornehme, liebenswürdige Künſtlernatur anerkannt wurde. Aber ſein Schaffen ging in echter Größe nur ſo weit, als es der Wahrheit gegenüber in die Tiefe reichte. Als eifriger Jäger und Fußwanderer kannte er Land und Fluß, Berg und Baum; als ein hochgebildeter Mann wußte er dieſe mit den durch die zeitgenöſſiſche Welt ziehenden Stimmungen in Einklang zu ſetzen und ſomit durch ſeine Bilder die Welt zum Entzücken zu bringen. Aber die Natur lebt nicht in ſeinen Bildern, denn ſie ſind ein Aufbau aus des Lebens entkleideten Teilen. Keine Waldwieſe, ſondern ein Strauß gepflückter, oft gar gemachter Blumen; alle Glieder ſind in ihrem Aufbau wieder aus Gliederchen zuſammengeſetzt; die Wahrheit zerbröckelt ſich, um einer großen Unwahrheit zu dienen. Bäume wie Menſchen laſſen ſich nicht auf dem Wege des Nachdenkens machen, ſie müſſen ſproſſen, geboren werden!

Auch die in Rom lebenden Künſtler konnten ſich trotz ihrem idealiſtiſchen Streben der Kritik nur mit Mühe erwehren. Sie ſaßen an einem ſehr ausgeſetzten Poſten. Waren die nordiſchen Künſtler überſehen, kaum genannt worden, ſo wetzten an jenen in Rom die äſthetiſchen Schulen ihre Meſſer. Werkſtättenbeſuche gehörten damals zum guten Ton in der vornehmen Geſellſchaft, und die in der ewigen Stadt lebenden Kunſtgelehrten waren als Führer und Erklärer von dieſer ſtark in Anſpruch genommen; natürlich umwarben ſie auch die Künſtler, die ihre Werke zu verkaufen beſorgt ſein mußten. Koch erzählt ſehr luſtig, wie ihn der gelehrte Staatsmann Niebuhr durch ſein Kunſtgeſchwätz beläſtigt habe. Er flüchtete beim Nahen des Beſuches und ſuchte beim Rauchen ſeiner Pfeife Geduld, während jener ſtundenlang an die Frau des Malers ſeine guten Lehren ablud. Zu dieſer Flucht vor der Gelehrſamkeit gehörte ein gewiſſer Mut, denn Niebuhr vertrat Preußen am päpſtlichen Hofe. Daß ſich die Maler mit leidenſchaftlichem Eifer

Digitized by Google

gegen die Kunſtſchreiber auflehnten, iſt ein Zeichen für den nachgerade unerträglich werdenden Druck, den die Kritik auf die Künſtler ausübte. Schon der Maler Müller ſchrieb in ſeinem Angriffe auf Fernow einen Mahnruf gegen das Eindringen der Wiſſenſchaft in die Kunſt: Die eigentliche Urſache, die das Aufkommen des guten Geſchmackes hindere, liege in der Unfähigkeit, heutzutage in dem unförmlich aufgeklärten Jahrhundert an der Kunſt Anteil zu nehmen. Der menſchliche Geiſt ſei durch eine für ſein inneres Gleichgewicht und ſeine ſittliche Geſundheit übertriebene Wiſſensſucht und durch das ungewöhnliche Beſtreben, ſeine Bedeutung im Staate zu erhöhen, abgeſtumpft worden für den Genuß, der aus beſchaulichem Vergnügen entſpringt. Daher werde Räſonnieren hoher geſchätzt, als Darſtellen, das mittelmäßige Kunſtgeplauder höher als die Hand des geſchickten Künſtlers.

Die Klagerufe kehren häufig wieder: ſo wiederholt in Kochs Schriften; zuerſt 1798. Koch führt in dieſen keinen zierlichen Degen, ſondern haut mit dem Flegel um ſich. Es liegt in der Natur der Künſtler, daß ſie keine ſpitzen Kritiker ſind, aber leicht ein böſes Maul haben; ja, daß ſie ſich darauf gern etwas zugute tun. Koch hatte ein böſes Maul von der aller ergötzlichſten Art. Durch ſeine Schriften zieht ſich das breite Lachen der Kneipe, er ſchimpft auf das los, was ihn ärgert ohne viel Rückſicht und viel Überlegen, aber ſtets mit einem Witz, der darum nicht ſchlechter iſt, weil er meiſt ſehr derb ausfällt. Fernow war der erſte, deſſen neblichte Wiſſenſchaft er anrempelte. Andere folgten in ſeinem Zorn. Die Lügen im Süden, ſagt er, ſind das Leſefutter für den Pöbel des Nordens. Durch das häufige Wiederkäuen ihrer Begriffe von Ideal und Schönheit werden ſie verdächtig, ſo daß klug wie dumm ſich ihres Lobes ſchämt. Solche Kunſtdeklamatoren ſeien auf das Empfinden und Tränenvergießen abgerichtet wie Hunde aufs Tanzen, empfindſame Dampfmaſchinen. Die Kunſtintoleranz der Gelehrten ſei eben ſo giftig und unverſöhnlich als die religiöſe und politiſche. Ihr Einfluß auf die bildende Kunſt und das moderne Leben führe zur ſklaviſchen Nachahmung der äußeren Form. Koch iſt ein viel zu dichteriſch angelegter Menſch, um nicht Goethe zu verſtehen und zu würdigen. Aber gerade, daß die geiſtreichſte Feder der ödeſten Kunſt das Wort reden muß, hat ihn ſein ganzes Leben hindurch in Zorn erhalten.

Namentlich Goethes Eintreten für Hackert und Zahn erbitterte

Digitized by Google

die Römer. Zahns Nachbildungen antiker Malereien aus Pompeji und Herkulaneum hatten 1830 eine glänzende Besprechung gefunden, als seien sie nicht bloß eine wissenschaftliche, sondern auch eine künstlerische Tat. Koch poltert mächtig gegen die Überschätzung der Kopistenarbeit, gegen den Pausenmacher, den hohlen Zahn, der Kommissionsreisen nach Griechenland und Ägypten mache und selbst ganz Indien durchzupausen drohe. Er geht in seiner Grobheit immer zu weit, sagt immer mehr als er wohl verantworten konnte; in den Maschen der hundert Jahre nach seinen Schriften geltenden Gesetzgebung würde er sich auf Jahre lang verfangen haben. Aber wer vom Lesen des endlosen Süßholzgeraspels der Idealisten kommt, dem tut der fröhlich-grimmige Bauernton Kochs in tiefster Seele wohl. Wir wollen kein steifes, frostiges, unbewegliches Kunstsystem! ruft er aus; es lebe die reizende landschaftliche Natur, die heimatlichen Gegenden des Claude Lorrain, es lebe der launige Jan Steen, Teniers, Ruysdael, Snyders, Potter nebst vielen anderen. Ihre Werke erfreuen uns, sie hauchen uns Leben ein. Zu was soll die Prahlerei mit Raffael, der Natur und der Antike und dieser ganzen unharmonischen Mischung von Ingredienzen, um einem bunten Nichts das Dasein zu geben: Die Alltagsschoflität gewinnt den Preis, die Geistesarmut wird leichter verstanden und geliebt!

Reinhart gab Koch an Entschiedenheit der Abwehr der Kritik nichts nach, an Grobheit sucht er ihn zu erreichen. Den Kunst-Meyer, Goethes ästhetischen Mitarbeiter, fertigte er mit einer reichlich derben Radierung 1807 ab; auch sonst wehrte er sich brieflich seiner Haut mit Witz und noch mehr mit Derbheit. Über ein Menschenleben lang sah er es an, wie die Kunst und Künstler bedrohende Sündflut der Kunstschreiberei anwuchs. Endlich glaubte er 1826 den Zeitpunkt gekommen, öffentlich sich gegen die Wassermänner zur Wehr zu setzen, gegen dieses Peru schreibseliger Jünglinge, die die Kunst als grüne Wiese betrachten, wohin jeder seine Herde zur Weide treiben dürfe.

Den Zorn der Römer hatte das Kunstblatt der Augsburger Allgemeinen Zeitung und dessen Kritiker, Dr. J. K. L. Schorn, vorzugsweise erweckt. Man war zu jener Zeit gedruckte Aburteilung weniger gewöhnt als heute, es wirkte mithin das einzelne Urteil anders als jetzt. Denn während jetzt, was gestern die Zeitung brachte, morgen vergessen ist, war damals noch ein Aufsatz in den Hauptblättern ein vielbesprochenes Ereignis für das ganze gebildete

Digitized by

Deutſchland. Man bedenke wohl, wie zudem die äſthetiſche Auffaſſung jener Zeit lag. Kant hatte als Grundſatz feſtgeſtellt, daß ein Urteil a priori ſei, einen Gegenſtand ſchön zu finden; das heißt, daß man dieſes Wohlgefallen jedermann als notwendig anſinnen dürfe. Und daraus folgerte z. B. Wilhelm Traugott Krug in ſeiner Geſchmacklehre, daß klaſſiſch jenes Werk ſei, auf das die Übereinſtimmung in der Beurteilung aller Gebildeten zutreffe. Daraus ergab ſich weiter, daß ein widerſprechendes Urteil von Gewicht dem Werk dieſe Klaſſizität nahm. Hier war Einſtimmigkeit von größtem Gewicht, weil ja nicht die Beſchaffenheit des Kunſtwerkes nach Gründen, ſondern nach der Allſeitigkeit der von ihm ausgehenden Empfindung beurteilt werde. Es läßt ſich daraus erklären, ſagt Krug, warum Künſtler ſo empfindlich gegen den Tadel auch nur einer Stimme im gebildeten Publikum ſind. Sie müſſen darauf rechnen, daß das wahrhaft Schöne jedermann gefalle, und können die Trefflichkeit ihrer Werke durch nichts anderes beweiſen, als durch den Eindruck, den ſie auf gebildete Gemüter machen. Das iſt ein ſehr beherzigenswerter Spruch, doppelt beherzigenswert für die Kritiker, die unter Kants Einfluß ſtanden. Wie ſchwer hätte einem ſolchen ein tadelnder Ausdruck werden müſſen, wenn er ſich auch nur halbwegs einen Begriff von dem Ernſte ſeines Amtes gemacht hätte.

Sieht man Schorns Kritik durch, ſo könnte man kaum in ihr einen gerechten Anlaß zum Zorn finden, wenn es ſich hierbei um einen Kampf Gleichbewaffneter gehandelt hätte. Kritik iſt doch wohl das Meſſen der in gemalten oder gemeißelten Werken dargelegten Grundanſchauungen des Künſtlers mit denjenigen des Urteilenden. Beide halten ihre „ewigen“ Geſetze der Kunſt für richtig. Eine höhere Entſcheidung wird dem Leſer zugewieſen, dem doch das Recht des Urteils auch über das Urteil zuſteht. Nun redet der ſchreibende Kämpfer immer oder doch zumeiſt in einer Form, die dem bildenden zu antworten unmöglich macht. Der Leſer lieſt die kritiſche Anſicht, ſieht aber die gemalte und modellierte nicht, kann alſo nicht gerecht entſcheiden. Jene legt den Hauptwert auf die Darlegung des Widerſtreits der Grundſätze, dieſe gibt die ihrige in verarbeiteter, alſo umſchleierter Form. Der Urteilende, obgleich er ſich mit der zur Entſcheidung vorliegenden Frage vielleicht nur ebenſoviel Minuten als der Künſtler Wochen beſchäftigt hat, iſt unbedingt im Vorteil und benutzt dieſen, um nicht nur

Digitized by Google

das Kunstwerk, sondern vielmehr um den Künstler selbst zu schädigen. Der Nutzen, den er durch Lob bereitet, ist hiermit gar nicht zu vergleichen. Denn das Lob ist eine naturgemäße Forderung für die ausgezeichnete Leistung, nicht ein Geschenk des Urteilenden. Seinen Tadel aber braucht er bloß zurückzuhalten, um die Einstimmigkeit der Beschauer wenigstens scheinbar aufrecht zu erhalten. Jene, die das Werk selbst noch nicht sahen, werden dann wenigstens nicht vorher gegen dieses eingenommen, nicht darauf hingewiesen, daß es jene Einstimmigkeit nicht erwecken konnte.

Und dann noch eins: Schorn ist einer von denjenigen, die aus einem Munde warm und kalt blasen. Auch der Aufsatz über Reinharts Bild Landschaft mit der Psyche war ein solches kritisches Kunststückchen gewesen, bei dem von den schönen Linien im Aufbau, der meisterhaften Abstufung der Töne, der Klarheit und Kraft der Farbe, der Durchsichtigkeit des Wassers, dem trefflichen Baumschlag die Rede ist, aber der Baumschlag ausgeputzt, das Ganze künstlich und geleckt genannt wird. Vergleicht man Reinharts Bild, das sich jetzt im Leipziger Museum befindet, mit der kritischen Leistung Schorns, so muß jeder Unbefangene erkennen, daß eine durchaus flüchtige, aller Tiefe ermangelnde Tagesurteilerei hier einer wohl nicht vollendeten, aber doch ernsten Arbeit gegenübertrat. Aber die Kunstschreiber der Folgezeit haben mit Eifer Schorns Partei ergriffen, denn es war naturgemäß die ihrige. Er habe ja Lob und Tadel verteilt, so daß man ihm nicht den Vorwurf der Gehässigkeit machen könne. Aber darin liegt's ja eben, daß der Kritiker glaubt, das Recht zu haben, zu loben. Das darf der Vater, das darf der Schulmeister, das darf der Vorgesetzte, der Höherstehende. Aber wenn sich der Künstler *über* dem Kritiker, ja bloß ihm gleich fühlt, ist das Loben eine ebensolche Anmaßung wie das Tadeln, man sei denn um seine Meinung gefragt. Und wenn dies in der Presse, in der Öffentlichkeit geschieht, ist's noch viel schlimmer! Wer gab dem Schreiber das Recht, das Wort zu führen, außer er sich selbst! Und wer es führt, der tue es in der Erkenntnis, daß ein Kunstwerk die mühevolle Arbeit vielleicht eines Jahres ist, und daß seine Bemerkung diesem gegenüber von der Rücksicht gegen das Schaffen anderer eingegeben sein soll. Aber davon reden die Herren nicht gern, die das Recht des Urteilens keck an sich rissen.

Die römischen Künstler hatten ein gutes Recht, über Schorns

Digitized by

Kritiken als ſolche aus der Froſchperſpektive ſich zu erboſen. Die deutſche Kritik tat aber das, was ſie in ſolchen Fällen immer tut. Sie wurde entrüſtet über den unwirſchen Ton, in dem man ſie anfuhr, und ſtrafte dieſen mit der feigen Waffe des Schweigens.

Der Vorwurf, den Reinhart ſeinem jungen Schüler machte, daß er bei ſeinen Studien zu ſehr ins einzelne gehe, traf eine entſcheidende Seite bei den Jüngeren. Ihre durch das Kopiſtentum herangezogene Unbeholfenheit wußten ſie der Natur gegenüber nur durch Fleiß zu überwinden. Da ſie die Dinge in ihrer Ganzheit erfaſſen wollten, nahmen ſie ſie mit allen ihren Teilen und Teilchen. Die Gegnerſchaft gegen die beiden älteren Vertreter der geſchichtlichen Landſchaft war eben keine grundſätzliche, ſondern eine ſolche, die auf der Umbildung des nationalen Geſchmackes beruhte, der ein tieferes Eingehen in die Einzelheit der Natur, ein ſtärkeres Sondern jeder Art von Pflanze und Fels, von Nähe und Ferne, von Boden und Luft forderte. Der Ruf nach ſorgfältigem Naturſtudium, der durch die unbefangene Wahrheitsliebe gelieferte Beweis, daß durch dieſes eine ſchönheitliche Wirkung zu erzielen ſei, drängte die jungen Künſtler von der verallgemeinernden, lediglich auf das Große gerichteten Auffaſſung ab und führte ſie zu einem Wandel in der Grundlage der geſchichtlichen Landſchaft.

Das zeigte ſich ſchon in den jungen Künſtlern, die nun in Rom eintrafen. Es ſeien neben jenem früh verſtorbenen Horny nur Carl Fohr und Ferdinand Olivier genannt. Sie ſind ſehr fleißige Beobachter, ſehr eifrig bemüht, die letzte Kleinheit in der Natur zu ſehen. Aber früher Tod oder die Abneigung der Zeit gegen ihre unideale Kunſt verhinderten ſie, Einfluß zu erlangen. Olivier wurde der Schwager Schnorrs von Carolsfeld, in dem ſeine Art, kräftiger entwickelt, wiederkehrte.

Rom iſt der einzige Ort auf dem Erdenrund, ſagte der Maler Wächter, wo es wenigſtens erlaubt iſt, nach dem Schönen und Hohen ſtreben zu dürfen! Es war das wohl auch der Grund, warum in ſpäteren Jahren Rumohr junge Künſtler lieber nach München wies, als eben nach Rom. In München und auch in Wien gab es eine Grundlage für reales Schaffen, auf die er ſie wohl hingewieſen haben mag. Es war freilich dieſe Grundlage nicht die Akademie, ſondern das dort kräftig blühende Volkstum.

An der Wiener Akademie herrſchte Friedrich Heinrich Füger, damals als der deutſche Raffael bekannt. Er gehört in

Digitized by Google

den Kreis der Schwaben, die sich an Mengs und an den Franzosen zu idealistischer Kunstbehandlung aufgerichtet hatten; dann fand er bei Oeser Trost in seinen stilistischen Zweifeln und hat nach dessen Grundsätzen in Wien eine staatliche Kunstschule eingerichtet, die bis in Cornelius' Düsseldorfer Tage für die beste in Deutschland galt. In München war ein ähnlicher Gewaltiger: Johann Peter von Langer, von dem wenigstens eine tüchtige Kenntnis des Handwerklichen ausging. Aber schon sammelte sich in beiden Städten eine Anzahl Künstler abseits vom öffentlichen Kunsttreiben, in denen das Volkstum stärker war, die Alpenluft, das Bauernempfinden, als die gelehrte Schulung.

Es gab doch Aufgaben, bei denen selbst der beste Wille auf den Idealismus verzichten mußte, weil die schlichte Wahrheit geradezu gefordert wurde. Zunächst bei allem Illustrativen. Wenn die französischen oder russischen Soldaten durch die deutschen Städte zogen, wenn die gewaltigen Schlachten geschlagen wurden, wenn ein Neubau errichtet worden war, wenn ein Reisender Ansichten einer Gegend, einer Straße mit heim nehmen wollte, so zeigte sich das Bedürfnis nach Bildern, die Ereignisse und Gegenstände so getreu wie nur irgend möglich wiedergaben; dann wurde die höhere Formenbehandlung zur augenfälligen Unwahrheit. Wenn man sich auch in gebildeten Kreisen darüber klar war, daß diese Forderungen mit der Kunst als solcher nichts zu tun haben, so fanden sich doch in allen Ständen Menschen genug, die, des wahren Idealismus bar, ein Schlachtenbild nicht als den Kampf zweier sinnbildlicher Gewalten zu sehen wünschten, sondern sich freuten, die Soldaten um den Sieg ringen zu sehen. Vielleicht wollten sie sich selbst in jenem Augenblick festgehalten finden, in dem sie tapfer ihr Leben in die Schanze schlugen, den höchsten Zielen dienten, ohne dabei an die eigene schöne Haltung auch nur einen Augenblick gedacht zu haben. Es gab Reiter, die ihr Pferd liebten und es gemalt haben wollten. Jeder Kunstverständige sagte ihnen freilich, ohne Idee werde das Bild kein Kunstwerk. Gab der Künstler dem Werk aber eine solche: das Pferd als treuer Genosse, als Held, als liebende Mutter — dann war's eben wieder der Gaul nicht, den der Reiter liebte, dessen Seelenzustände ihm viel gleichgültiger waren als die Bildung der Muskeln, das Verhältnis von Fessel zu Huf, von Hals zu Kopf, von Brustbreite zu Beinhöhe. Und diese minder gebildeten Kunstfreunde hatten dann ihre ehrliche

Digitized by Google

Freude an dem blanken Fell, dem gesunden Bau, der Wahrheit in Farbe und Zeichnung und ließen sich nicht einreden, daß das ideale oder romantische Roß ein besseres Kunstwerk gebe, als das zutreffende Bild des munteren Hengstes unter ihren Schenkeln.

Es gab mithin eine für manche Künstler unabweisbare Forderung, so zu malen, nicht wie der Ästhetiker, sondern wie der Laie es forderte. Und dafür gab es auch schon Vorbilder. Die Engländer hatten das Pferdebild, daraus fortschreitend das Jagdbild, endlich das Schlachtenbild in einer alles Idealismus baren Nüchternheit schon geschaffen, zu einer Zeit, in der ein solches in Deutschland nur Achselzucken gefunden hätte.

Für die Soldaten erfüllten diese Aufgabe Albrecht Adam, der Vater eines Geschlechts von Schlachten- und Tiermalern, Peter Heß, beide in München, Johann Peter Krafft in Wien, Franz Krüger in Berlin. Sie waren es, die den deutschen Heeren ihre Geschichte und ihre Trachten vor Augen hielten. Der Altmeister Adam war ein Künstler, der selbst im Sattel sicher war. Als junger Mann auf den Schlachtfeldern Rußlands, fast schon ein Greis auf jenen der Lombardei hat er bewiesen, daß es ihm darum zu tun war, den wirklichen Krieg kennen zu lernen. Er war dabei, wo die Kanonen krachten, und holte sich dort die Begeisterung für sein Schaffen, für seine Bilder und mehr fast noch für seine Zeichnungen auf Stein. Es kommt manches bei ihm recht hölzern heraus, namentlich wenn eine Schlacht vom Standpunkt des Generalstabsoffiziers als eine taktische Leistung geschildert werden soll. Aber die ehrliche Absicht, das, was die Ästhetiker seine engherzige Prosa nannten, ist dem Modernen das Erfreuliche: wirkliche Menschen, ein Bild des Lebens. Man stellte ihm oft Wouwerman entgegen, von dem er manches gelernt hatte. Aber man verstand den alten Holländer anders als Adam. Bei Wouwerman, sagte die Kritik, ein stattlicher Zug zu Roß mit Hunden und Jagdfalken, bei Adam Jäger, die abgetriebene Rüden in den Stall zerren! Bei diesem das verfallene Gemäuer einer Ritterburg, bei Adam nicht der Duft der Romantik, sondern der des Stalles! Wie konnte man eine schärfere Verurteilung aussprechen, als daß bei ihm der Stall auch nach Stall zu riechen, nach bewährter Pferdezüchter Vorschrift eingerichtet erscheine. Denn der Gelehrte ritt nicht mehr wie früher und hielt sich als Mann von Bildung für ganz erhaben über Leute, die das Vieh nicht mit

Digitized by Google

Leſſing als moraliſches Weſen zu erkennen gelernt hatten. Denn er ſelbſt hatte ſich aller ritterlichen Übung, aller Äußerung der Kraft entwöhnt, hielt die Kraft wohl für eine Notwendigkeit, ihre Anwendung aber im Grunde für gleichbedeutend mit Roheit.

Ähnliche Schlachtenbilder ſchuf man auch in Frankreich. Horace Vernet war dort im Schwunge. Das eigentliche Tierbild aber iſt engliſch. Dort hatte man zuerſt etwas anderes im Pferd, im Hunde gefunden als der Fabeldichter, nicht einen verkleideten Menſchen. Der Turf war der Platz, wo man das Pferd lieben lernte. Auch Géricault, der franzöſiſche Durchbrecher der akademiſchen Geſetze, lernte auf dem Rennplatz zu Epſom dem Pferde die theatraliſche Maske abnehmen, mit der es Anteil nehmen ſoll am Schickſal ſeines Herrn. Welche Mühe hatte man ſich gegeben, Napoleons Pferd bedeutend, dem Augenblick angemeſſen zu machen. Auf Davids Bild der Ritt über die Alpen ſprüht es Begeiſterung; in Gérards Schlacht bei Auſterlitz ſtampft es des Feindes Waffen nieder; in Gros' Bild der Schlacht bei Eylau ſchaudert es in winterlichem Grauen; bei Charlet trauert es tiefſinnig nach der Schlacht bei Waterloo. Das war aber den deutſchen Idealiſten immer noch nicht genug der Gedanken ſelbſt im Tier; immer noch galt dies als Realismus, als franzöſiſche Schauſpielerei. Die Engländer gar würdigte man nicht eines ernſten Blickes, obgleich alle Häuſer in Deutſchland voll waren von engliſchen Tierbildern, auch ſchon vor der Überſchwemmung mit Stichen nach Landſeer, dem großen Freund aller Jäger und Landwirte. Bis auf den heutigen Tag hält dieſe Flut an; noch iſt Landſeer nicht überwunden! Jener Maler Werke aber, die das Tier als Tier, mit freundlicher Liebe wohl, doch nicht als ihresgleichen behandelten, blieben in Deutſchland ausgeſchloſſen von dem gebildeten Bürgerſtand, wurden entweder den unteren oder den oberſten Kreiſen zugewieſen, denen man ja auch mit ſo tiefer Verachtung den Stallgeruch vorwarf. Man verſtand vor lauter Gelehrſamkeit nicht, wie viel näher einer antiken Weltauffaſſung der deutſche Adel ſtehe als der deutſche Univerſitätsprofeſſor und Archäolog. Dort ein Leben mit dem wehrhaften Volk, auf den fruchtbaren Feldern, unter einfachen Daſeinsbedingungen; hier eine wiſſenſchaftliche Verſchrobenheit, die das Leben nicht kannte und ſich über deſſen allernatürlichſte Vorgänge in ſittliche Entrüſtung und in ekle Verſchämtheit ſetzte; dort ein Leben in der Gegenwart, hier eines ausſchließlich in der Vor-

Digitized by Google

ſtellung einer beſſeren Vergangenheit. Die Gegenwart war den Gelehrten bedenklich, unwürdig, geſchichtslos, bedeutungslos! Denn über ſie konnte man doch nicht ſchreiben, ſie bot keine nur einigermaßen wiſſenſchaftlich durchgearbeitete Literatur!

Was liegt uns daran, ſagte der Düſſeldorfer Maler Hermann Becker in aufrichtiger Freude an des Berliners Franz Krüger Werk, daß dieſer in ſeinem beſten Bilde, der Berliner Parade von 1829, nur die Gegenwart gemalt hat? Darum iſt es doch ein Geſchichtsbild. Die Gegenwart iſt ihm alſo ein Hindernis im Erreichen eines echten Kunſtwerkes, eine unkünſtleriſche Zeit, wie ihm die Geſchichte überhaupt zu ſehr an individuelle Erſcheinung gebunden, zu unfrei erſcheint, um zu wahrhaft Schönem den Stoff zu bieten. Malt da einer die Schlacht bei Belle-Alliance: Das Wetter an jenem Junitage 1815 war regneriſch; die Kämpfer wateten im naſſen Korn, in zertretenen kotigen Feldern; die Überwindung dieſer Unbill war ein wichtiger Teil der Taten der Truppen an jenem denkwürdigen Tage; daß die ſchlechten Wege die Preußen nicht aufhielten, entſchied den Sieg. Und nun hat der Maler das anſchaulich machen wollen, er hat dargeſtellt, wie Kämpfer, Pferde, Kanonen in Dreck getaucht und umgewälzt ſind. Dieſe Beſchlabberung zieht ſich, ſo ruft der äſthetiſch angehauchte Maler, über alle Geſtalten. Und das ſolle Kunſt ſein, Sichtbarmachung des Schönen! 1849 erhielt bei einem Angriff auf unruhige Volksmaſſen ein Dresdener Nationalgardiſt einen Schlag mit einer Reitgerte auf die Hand. Das tat freilich recht weh. Er ſtellte ſein Gewehr beiſeite und meldete ſeinen Austritt aus der Garde: Wenn ſolche Roheiten in einer Revolution vorkommen, wolle er mit ihr nichts zu tun haben. Die Äſthetiker wollten auch die Völkerſchlachten ohne Roheit und Schmutz ausgefochten ſehen, wenigſtens im Bilde: ſchlimm genug, daß in der Wirklichkeit dem Heldenmut oft ſolche Unannehmlichkeiten ſich entgegenſtellen! Wozu das noch im Bilde darſtellen?

So ein Beiſpiel der Kritik ſtatt vieler. Die Gegenwart und die Wahrheit ſind unkünſtleriſch; die Gegenwart, weil ſie noch nicht geſchichtlich iſt, und die Wahrheit, weil ſie oft nicht reinlich genug iſt. So erging es in der Beurteilung nicht bloß den Malern der vornehmen Geſellſchaft, aus der die Leiter der Schlachten hervorgingen; auch die Maler des bürgerlichen Lebens hatten ſchwere Kämpfe gegen die ſchmerzliche Erkenntnis der Zeit durchzumachen,

Digitized by Google

daß selbst bei so hohem Stand der Ästhetik das Volk in seiner Erscheinung unästhetisch geblieben sei.

Will man Sitten, Tracht, Erfindung der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts kennen lernen, so darf man nicht im Reiche der großen Kunst nach Schilderungen suchen. Das Leben, wie es war, spiegelt sich nur in den Nebenerscheinungen des künstlerischen Schaffens ab. Die großen Ereignisse der napoleonischen Zeit fanden fast nur in den Kupferstichen wenig bekannter Meister ihren Widerklang, die Folgezeit kann man nur aus den Spottbildern kennen lernen. Selbst die Bewegungen von 1839 und 1848—1849 brachten kein Echo in der Kunst, außer dem gewaltigen Holzschnittwerke Rethels „Auch ein Totentanz", der der liberalen Bewegung wahrlich kein Loblied singt, und mehr auf Seiten der „vertierten Soldateska" steht. Das Bürgertum, verloren in weltfremde Ideale, war unfähig sich selbst künstlerisch ernst zu nehmen, sich am eigenen Sein zu begeistern. Romantiker und Klassizisten waren trotz aller Fehde darin einig, daß man selbst eine lächerliche Gestalt mache, daß nur außerhalb des tatsächlichen Lebens das Schöne zu finden sei.

Unter den zahlreichen Zeichnern für den Kunsthandel mit Ansichtsbildern war Karl August Richter in Dresden einer der beliebtesten. Ähnliche Künstler gab es vieler Orten, die etwa das Gleiche leisteten. Saubere Linien, eine planmäßige Anordnung des Landschaftlichen, die der Natur nicht allzuviel Freiheit ließ, akademische Durchbildung des Baumschlages und als Bestes eine gewisse Frische in der Behandlung der in die Ansicht gestellten, meist mit einem Zug ins Lustige behandelten Menschen. Richters Sohn, der dem Vater früh helfen mußte, der später so berühmte Ludwig Richter, hatte als junger Mensch seine Freude daran, Dresden nach schnurrigen Kerlen zu durchsuchen und sie zu zeichnen. Der Stoff war ausgiebig!

Unter diesem Gesichtspunkt gelang es zuerst, die Kunst mit der Gegenwart zu versöhnen: Nämlich indem sie diese mit einem gewissen Selbstspott darstellen konnte. Ähnlich erging es in Süddeutschland mit der dort beliebt werdenden Bauernmalerei. Warum begann man in ganz Deutschland plötzlich Bauern zu malen? Warum Kleinstädter? Warum nicht vornehme Leute, warum vor allem nicht die Kreise, in denen der Künstler die Blüte der Nation sah, der Nation von Denkern und Dichtern? Doch wohl, weil man nie mit vollem Ernst an jene glaubte herantreten zu dürfen.

Digitized by Google

Heinrich Bürkel, Peter Heß, Karl Enhuber in München, Hermann Kauffmann und Martin Gensler in Hamburg, Carl Begas und Jakob Becker am Rhein, Josef Danhauser, Waldmüller und Friedrich Gauermann in Wien — um nur einige zu nennen, haben von gleicher Grundlage aus wie Richter in Sachsen die Landschaft gesehen und sie mit Volk belebt, mit Menschen, wie sie eben in die Landschaft passen, mit Naturgebilden über die der Gelehrte lächelte. Der hatte zu ihnen kein anderes Verhältnis, als das des Mitleides mit dem Tiefstande ihrer geistigen Kultur und das der Neugier, wie sich diese äußere; und doch sahen so viele gerade in dem Zustande dieser Leute das Glück, die wahre schlichtere Menschlichkeit; dieser Leute, die eine fast unverständliche Sprache redeten und doch mit den Gebildeten eines Volkes, eines Stammes, einer Zunge waren.

Als Goethe Hermann und Dorothea schrieb, nahm man ihm sehr übel, daß er den Gebildeten zumute, sich mit dem Schicksal eines Gastwirtes, eines Apothekers und der Ihrigen im Geiste zu beschäftigen. Voß' Luise und der redliche Thamm standen da schon höher. Ein Pfarrer, ein Schulmeister: um sie geschart gute Menschen ohne Falsch! Das Volk geschildert durch die Brille des Wohlwollens. Der Maler Müller hatte es schon schärfer gepackt, sinnlicher gesehen, die männlichen Züge besser erkannt. Erst Jeremias Gotthelf kam aus seiner, des Seelsorgers, Absicht heraus, lehrend einzugreifen, für die Bauern selbst zu schreiben, zu einem herzlichen Ton, der aus der Kenntnis der wirklich diese treibenden Gedanken hervorquillt: Nicht Betrachtungen über den Landmann und seine Art vom Standpunkt des Städters, sondern das Leben auf dem Lande!

Jene Maler verfolgten gleiche Ziele wie die Dichter. Aber auch ihnen tut es bald die Fremdländerei an. Heß ging mit König Otto nach Griechenland, viele zogen nach Italien. Namentlich die Italiener waren in ihrer plötzlich für malerisch erklärten Tracht, in ihren an Antike mahnenden Körperformen bald mehr beliebt als die Deutschen. Einen Ciocciaren aus der Campagna Roms, den vorher kein Italiener gemalt hatte, konnten die nordischen Künstler ernster, hochsinniger behandeln, als einen Dachauer Bauer. Schon in Kochs Landschaften erscheint die römische Hirtenfrau als Madonna, das spinnende Mädchen als eine klassische Schicksalsgöttin. Ländlich und zugleich groß, im Bauernbild ideal

Digitized by Google

zu werden, lehrte die Deutschen dann der Schweizer Leopold Robert. Dieser stellte die Grundsätze einer neueren, besseren Dorfkunst auf. Friedrich Vischer forderte nun das edlere Sittenbild als Voraussetzung des Fortschrittes zu Höherem, als Vorarbeit für die größte Aufgabe des zeitgenössischen Schaffens, und das ist ihm das weltlich-geschichtliche Gemälde. Menschen solle man schildern in gewöhnlicher, harmloser Lebenslage, aber Menschen mit der Anlage zur Größe; das Volk solle man bei seiner Arbeit suchen, dort sei es erhaben. Roberts Bilder italienischer Volksgruppen haben es ihm angetan. Dieser Bauernbursch, ans Joch hingelehnt zwischen den gewaltigen Büffeln, es ist ein Cincinnatus in ihm verloren gegangen; diese hohe Frau mit dem Kinde auf dem Erntewagen, sie könnte Raffael zu einer Madonna sitzen! Vischer merkte nicht, daß umgekehrt Raffaels Madonnen dem Robert wie dem Koch zu seiner hohen Frau gesessen hatten, daß diese verkleidete Kopien nach Raffael sind. Er findet, dies seien Sittenbilder, gefühlt und entworfen im geschichtlichen, hohen Stil, schwanger mit geschichtlichem Geiste. Man bringe solche Menschen in Handlung, und man habe das geschichtliche Gemälde. Die Anfänge seien da, der gute Geist des deutschen Volkes habe sie nur fortzubilden.

Man merkte nicht, daß diese Fortbildung in den Tod führe; daß das Unbefangene nicht durch Unterschieben einer Absicht gebessert werden könne. Das Naive, sagt Max Schasler, der Ästhetiker, ist eine Form des Komischen, die aber ausschließlich der mit den konventionellen Formen des höheren Kulturlebens unbekannten und insofern unschuldigen Natur der Kindheit eigentümlich ist, gleichviel ob diese Kindheit einem wirklichen Kinde oder einer noch in kindlichen Anschauungen befangenen Bildungsstufe des Volkes angehört. Es habe seine Klippen zunächst in der plumpen Trivialität (wie bei Ostade, Teniers), die zwar niedrig, ja gemein, nie aber komisch sei; und in der Karikatur, der absichtlichen Verzerrung der Wahrheit. Beides liege außerhalb der Aufgabe ernster Kunst. Schasler weist also die naive Kunst den Ungebildeten zu, steht selbst über ihr hoch erhaben. Wie sollten bei solchen Anschauungen junge Künstler von Geist nicht die Gelegenheit ergreifen, das „Genre“ in die höheren Kreise wenigstens des „historischen Genrebildes“ zu erheben!

Und so zog auch die Landschafter der begeisterte Aufruf der Kritik wie eigenes Herzensbedürfnis nach Italien. Selbst Ludwig

Digitized by Google

Ludwig Richter: Der Brautzug

Originalbild [illegible] aus der Dresdner Galerie

Digitized by Google

Richter machte ſich auf den Weg, und malte hiſtoriſche Landſchaften, um dann ſpäter in romantiſchen ſein größeres Genügen zu finden. Nebenbei aber zeichnete er „Genre“ für ſeine und anderer Leute Kinder. Das war freilich für alle, die über Kunſt denken gelernt hatten, ein kindliches, ja gar ein kindiſches Beginnen. In Auguſt Hagens Buche Die deutſche Kunſt in unſerem Jahrhundert (1859) wird Richter daher auch noch nicht genannt, obgleich damals ſchon ſeit zwanzig Jahren ſeine Bücher in unterbrochener Folge in die Häuſer des ganzen Volkes drangen, in die Herzen der Kinder und durch dieſe in jene der Eltern; und ſelbſt weitere dreißig Jahre ſpäter findet H. Becker für ihn noch keinen Platz außer als Zeichner für den Holzſchnitt in ſeiner Schilderung: Deutſche Maler. Er ſtand immer noch draußen außer dem Kreiſe der Meiſter hoher Kunſt. Freilich war er ſeinem ganzen Weſen nach bis in die Wurzel hinein ein ſächſiſcher Philiſter, beſchränkt durch hundert Grenzen der Gewöhnung, der aus ihr gezogenen Lebensgrundſätze, der Abneigung wie der Liebe. Sein Schaffen ſpricht deutlich dafür. Ganze Reihen des menſchlichen Gedankenkreiſes fehlen ihm. Alles was ſtarken Willen, entſchiedenes Abweiſen, klaren Entſchluß, ja was die dem Manne zum Wirken nötige Kenntnis auch des Böſen betrifft — all das wird man vergeblich bei ihm ſuchen. Der Leidenſchaft gegenüber iſt er von vollendeter Unbeholfenheit; die Vornehmheit, der geſchloſſene Ernſt und die ihres Wertes bewußte äußere Würde ſind ihm unbekannt; die Liebe iſt faſt nur ein Liebeln. Und doch ſtrahlt von dem überſchlanken, die Spuren der Jugendentbehrungen nie ganz verwindenden Mann ein milder Glanz und eine wohltuende Wärme wie von einem der alten Kachelöfen, die er ſo gern als Mittelpunkt des deutſchen Hauſes zu zeichnen liebte. Wohl iſt ſeine zeichneriſche Kunſt überſchätzt worden, ſie iſt liebenswürdig, aber arm an Mitteln zum Ausdruck, fällt leicht in Härten und auch ins Leere — und doch iſt er der vollendetſte Ausdruck einer für unſer Volkstum wichtigen Zeit. So ſah es im Hauſe jenes Volkes aus, das auf Erden wenig, im Reich der Gedanken ſo viel zu befehlen und zu wirken hatte. Das iſt die Grundlage der Lebensauffaſſung, aus der heraus wir Deutſche unſere Einheit verloren und unſere Geſittung erobert haben. Dieſe Kunſt mußte freilich dahingehen, ſeitdem unſer ganzes Leben ſich änderte. Ich erinnere mich auch ſehr wohl, wie ich als junger Burſch Richter

Digitized by Google

liebte, wie ich aber lange Zeit brauchte, um mich der alten Liebe in reiner Freude zu erinnern, nachdem ich aus dem französischen Feldzug heimgekehrt war. Draußen war ich wahrhaftig nicht gebildeter geworden, aber ich hatte das Leben männlicher auffassen gelernt. Ich hatte lachen gelernt über jene, die uns weismachen wollten, daß unsere Zeit mehr Idealismus nötig habe. Wir, vom Schützenzug der 10. Kompagnie des 95. Infanterieregiments, wußten das besser als alle Philosophen der Welt! Man brauchte nicht kindlich zu sein, um naiv, und nicht klassisch, um erhaben zu empfinden. Wir hatten das Leben anfassen gelernt dort, wo es heiß und einfach schlägt: bei der Tat!

Seine eigentliche Lebensaufgabe sah aber auch Richter nicht in den liebenswürdigen kleinen Zeichnungen, sondern in seinen geschichtlichen Landschaften, in denen so viel Sorgfalt für das Kleine, für das singende Vögelchen im Geäst des Baumes, auf das lauschende Häschen im blumigen Grase verwendet ist, und die doch all das durch die Innigkeit der Gesamtliebe für die Gottesnatur so trefflich zusammenzuhalten wissen. Man wirft den Bildern gern Mangel an Einheit vor, auffallende Unbeholfenheit in der Anwendung des Halbdunkels, wie man Peter Heß nicht verzieh, daß er bei seinen kalten Tönen verharrte, allen Fortschritten der Kunst zum Trotz. Aber es war nicht bloß Unvermögen, was diese Realisten abhielt, tonig zu werden; absichtlich gingen sie dem aus dem Wege, was der gleichgesinnte Kupferstecher Thäter die Farbenwichse nannte. Sie malten nicht nach gegebenen Gesetzen, sondern nach ihrer eigenen Beobachtung. Und daß Richter, der in seiner Jugend italienische Landschaften in der Art Kochs und anderer von dessen Nachfolgern gemalt hat, später zu einer zwar harten, aber doch selbständigen Farbe in der nun allein gepflegten deutschen Landschaft kam, ist ihm wahrlich zum Ruhm anzurechnen. Seine Bilder kann man noch mit freundlichen Augen betrachten; die koloristisch fortgeschrittenen, warmtönigen der Folgezeit sind uns Neueren unausstehlich geworden.

Das was sie erfreulich macht, ist die Einfachheit der seelischen Empfindung. Auf Richter hat die Ästhetik und ihre verschrobene Schönheitslehre wohl eine Zeitlang Einfluß gehabt. Er kam als ein schüchterner, schwächlicher Jüngling nach Rom, in das Getriebe der erregt nach dem Erhabenen Suchenden und ließ sich gründlich von ihnen ins Bockshorn jagen. Als er heimkam, fand er sein

Digitized by Google

eigenes Herz wieder. Soweit, wie er Rom vergaß, ſoweit wurde er ein Meiſter, der dauernde Werte ſchuf. Er wurde deutſch und einfach, ſinnig und wahr, er blieb ein etwas kleinlicher, ſtark ſpießbürgerlicher Sachſe, aber als ſolcher doch ein Mann von liebevollem Herzen, von einer dem Volke naheſtehenden, dieſem daher auch allzeit verſtändlichen Schlichtheit der Empfindung. Darum liegt auch der Schwerpunkt ſeines Weſens in den Kleinwerken für vervielfältigende Kunſt, in den Büchern fürs Haus.

Der Holzſchnitt in ſeiner einfachen Darſtellungsweiſe vermittelte die Herzenswärme des Meiſters auf die Menge. Die Aufnahme des Holzſchnittes in Leipzig geſchah aber durch engliſche Künſtler, die von unternehmenden Buchhändlern dorthin berufen wurden. Sie ſind auch hier wieder die Stütze der naturgemäßen Wahrheitlichkeit im deutſchen Volk gegenüber dem von Italien herüberkommenden fremdbrüderlichen Idealismus.

Zwei Maler nahmen das Gebiet nun für ſich in Beſitz als eigentliche Herren der deutſchen Landſchaft, Karl Rottmann und Friedrich Preller, denen als dritter nicht ganz vollgültiger ſpäter Johann Wilhelm Schirmer angereiht werden ſoll. Durch ſie wurde die deutſche Äſthetik zu der Überzeugung geführt, daß auch in dieſer Kunſt das deutſche Volk den erſten Rang in der Welt einnähme.

Allen jenen Landſchaften der Hamburger und Münchener Realiſten gleich den meiſten der alten Holländer warfen die Gelehrten vor, daß ſie bloß „Veduten“ ſeien, die dem Künſtler keinen Raum zu eigener Betätigung gäben, da er verhaftet am darzuſtellenden Gegenſtand klebe. Denn die Naturformen vertrügen hier keine Umbildung zu höheren Geſtaltungen, ſie könnten höchſtens durch die Farbe eine Stimmung erhalten, durch die Verſetzung in eine beſtimmte Tageszeit einer dichteriſchen Auffaſſung zugänglich gemacht werden. Der Maler ſei der ſchönen Gegend gegenüber in der bequemen Lage, ſich nicht hinſichtlich der tieferen Empfindung in Unkoſten zu ſetzen. Berg und Tal, Wald und Feld könne man doch nur inſofern als Vorbilder hochgeſinnter Kunſt anſehen, als man durch ſie zu einem idealen Urbild gelange, das die Natur in reineren Linien, beſonders wohlgeordneten Maſſen und Gegenſätzen vorführe, den geläuterten Erſcheinungsformen einen edleren dichteriſchen Inhalt verleihe. Dies Idealbild eines höheren vollendeteren Daſeins gibt allein die hiſtoriſche, die ſtiliſierte

Digitized by Google

Landschaft. Hier kommt im Gegensatz zur realistischen Naturwahrheit der Idealismus zur Geltung; sie ist also die höchste Entwickelungsstufe der landschaftlichen Darstellung. Sie wird erreicht durch Fortlassung der zufälligen Naturerscheinungen, also durch Abstraktion. Diese ist es, die sie über die realistische Kunst erhebt. Sie legt wohl das Gewicht auf die Form, wie die realistische Landschaft, doch nicht vom Gesichtspunkte der Naturtreue, sondern zum Teil im Widerspruch dazu. Sie nimmt nicht das Naturbild auf, sondern wandelt es um, so daß es nur im allgemeinen oder nur in vereinzelten Teilen erkennbar bleibt. Die Natur wird „monumental, abstrakt, modifiziert, denaturiert, idealisiert" wiedergegeben. Ich muß die zum Teil unübersetzbaren Fremdwörter der Ästhetik wiederholen, weil es mir doch wohl als Verhöhnung von deren Absichten ausgelegt würde, wollte ich sagen, die Natur müsse als Denkmal, unter Abzug wesentlicher Teile, umgewandelt, ihrer selbst entkleidet und als der aus ihr gezogene Gedanke dargestellt werden. Und doch hielt man dies für hohe Weisheit. Am widerspruchlosesten sei jene künstlerische Darstellungsart, die von möglichst viel „Realem abstrahiere", so namentlich von der Farbe. Es sei daher kein Zufall, daß die vornehmsten stilistischen Landschaften, z. B. die Odysseebilder Prellers, gemalt bei weitem nicht den Adel der Stilisierung und die ideale Reinheit der Wirkung offenbaren und daher auch nicht den echt künstlerischen Eindruck machen, wie die einfachen Kartons in Kohle- und Kreidezeichnung.

Ich folge in diesem höchst logisch bewiesenen Unsinn vor allem den Aussprüchen des Ästhetikers Max Schasler. Er brachte in diesen die Ansichten seiner Zeitgenossen in Form und Gesetz, er arbeitete unbeirrt um unklare Künstlerempfindungen mit dem Freimut des Gedankens. Wie aber, wenn die Kunst noch einen Schritt weiter in die Vollendung ginge, wenn sie, wie von der Farbe, auch von der Zeichnuug „abstrahiere"? Warum vor dieser höchsten Verfeinerung stehen bleiben, durch die ein kleiner Plan von Marathon mit der Inschrift „490 vor Christi Geburt" uns ein von allen Zufälligkeiten freies Bild einer Natur und dazu die Verbindung mit einem weltgeschichtlichen Gedanken gibt? Ist dies nicht das eigentliche Denkmal, der vollkommenste Abzug alles Zufälligen wie z. B. des Standpunktes des Zeichners, die völlige Entkleidung von den äußeren Erscheinungsformen, so daß nur die

Digitized by Google

weſentlichen Teile des Geländes mit vollkommener Schärfe hervortreten? Es iſt die völlig einſpruchsloſe Wiedergabe des Gedankens der Schlacht in ihrem entſcheidenden Augenblick, zumal wenn die Stellungen der einzelnen Heere eingezeichnet ſind! Die wiſſenſchaftliche Anſchauung hatte die künſtleriſche überwunden und zögerte nur noch, jene vollends aufzufreſſen. Die Äſthetik durfte nicht noch jenen Schritt weiter gehen, weil ſie im Begriff war, die Kunſt tot zu denken und ſich ſelbſt damit den Futtertrog umzuwerfen. Der Idealismus war an der äußerſten Grenze ſeines Unverſtandes angekommen. Aber noch fand er bei allen Gebildeten begeiſterten Beifall. Was Wunder, daß nunmehr die Männer, die eine den Zeitgenoſſen ideal erſcheinende Landſchaft zu entwerfen verſtanden, für die allein großen Künſtler galten; und daß die meiſten Künſtler dem Ideal zuſtrebten.

Rottmann ſuchte die Geſchichte in der Landſchaft, ſei es die Begebenheiten aus dem Leben der Völker oder die Umwälzungen der Erde, wie ſie Vulkane und wilde Berglinien dem im Geiſte Alexander von Humboldts Lauſchenden erzählen. Er ſuchte die klaſſiſchen Lande auf und malte ſie den klaſſiſch Gebildeten zu Gefallen. Dies gelang ja nicht immer, denn die Gelehrten in München wieſen ihm gelegentlich nach, daß er das Tal Tempe wohl ſo wie es iſt, doch nicht im Geiſt der helleniſchen Dichter erfaßt habe; auch Bartholdy hatte auf ſeiner griechiſchen Reiſe zu ſeinem Ärger in dem ſeiner geſteigerten Anſchauung nicht gewachſenen griechiſchen Fluß, im Peneus, nicht die von Plinius wiſſenſchaftlich feſtgeſtellte Poeſie finden können. Aber mit den meiſten ſeiner Bilder traf Rottmann den gewünſchten Geiſt.

Marathon! Welche Fülle der Anknüpfung für jeden klaſſiſch Gebildeten! Da lag die Ebene vor den Augen des Begeiſterten, hinten dämmerten die Wolken auf, in den Vordergrund herein ſprengte ein des Reiters lediges Pferd; Blitze, vom Wetter niedergeſchlagene Bäume. Hören wir Viſcher! Ihm iſt Rottmann noch 1860 der Landſchaftsheilige, bei dem er täglich erſcheint. Der Philoſoph erzählt, wie er auf ſeinen Reiſen in Italien, in Griechenland, immer ſich habe vor der Welt der reinen Form und Farbe, der Schönheit und Größe leiſe ſagen müſſen: Rottmann! Denn dieſer verknüpfte den Idealſtil mit beſtimmter Phyſiognomie; er lehrte ohne Willkür einen beſtimmten Gegenſtand ſtiliſieren; er ſchuf das wunderbar dichteriſche Gefühl des Räumlichen; er breitete

Digitized by Google

die feierlichen Linien des ewigen urwüchsigen Lebens aus. Aber Vischer mißbehagt doch schon die zu beziehungsreiche Staffage, das reiterlose Pferd mit dem verlorenen roten Mantel auf dem Schlachtfeld zu Marathon und das gleich ihm den Kampf andeutende Gewitter, die seltsamen unruhigen Effekte der Beleuchtung. Es hätte für ihn nicht der den Verstand zu Nebenfragen reizenden Einzelheiten bedurft, um zu sagen, daß hier eine Natur ist, in der große Menschen lebten, große Taten geschahen; das predigen Sturm, Erde, Berg und Luft von selbst im Bilde.

Jüngere Beschauer haben wohl noch andere Bedenken. Die Predigt beginnt zu verstummen; ich habe sie beim besten Willen nicht mehr vernommen, als ich in München vor den Bildern stand. Anderen geht's ähnlich. Die Größe ist uns zur Leere geworden, die Schönheit zur Langeweile. Als Bild, als malerische Leistung, insofern, als durch die Farbe ein Stück Natur in seiner Eigentümlichkeit wiedergegeben werden soll, steht dies Marathon sehr tief. Überall guckt die braune Sauce der in Rom um ihr Volkstum gekommenen Niederländer des 17. und 18. Jahrhunderts durch die spärlichen Versuche, das in der Landschaft selbst Entdeckte malerisch zu verwerten. Als zeichnerische Darstellung einer wenig bemerkenswerten Landschaft ist das Bild wesentlich besser; die Stimmung ist mit derbsten Mitteln dem Gegenstand aufgezwungen. Das Gewitter ängstigt uns nicht; es ist ein Theaterunwetter. Statt der Darstellung des Schlachtfeldes wäre tatsächlich ein Plan mit gut eingezeichneten Höhenkurven belehrender; jedenfalls hat die Kunst nichts mit der topographischen Darstellung eines Schlachtfeldes zu tun. Wir empfinden nicht, daß hier Marathon sei, stände es nicht unter dem Bilde. Wir glauben auch nicht, daß es andere, frühere empfunden hätten, wäre es nicht stets drunter zu lesen gewesen. Nicht das Bild erregte sie, sondern das taten die durch dies erweckten Gedanken. Wir, die wir bloß nach dem zu Sehenden, nicht auch nach dem zu Lesenden fragen, sind ungeeignete Beurteiler der früher im Bild empfundenen Schönheit. Das Wort Marathon regt uns nicht mehr auf; wir fühlen nicht mehr, wie die Schüler Winckelmanns, die Persergefahr als eine auch uns geistig bedrohende; wir jubeln nicht mehr mit so hellem Klang über die hellenischen Heldentaten. Dem Rottmann haben Bismarck und Moltke ganz und gar die Lebensberechtigung geraubt. Wir kennen jetzt die Schlacht und kennen den eigenen Sieg, der nicht

Digitized by Google

im Gebiete der Idee, ſondern im Gebiete der Tat auszufechten iſt. Das, was uns in der Geſchichte erregt, wollen wir nicht in der von Rottmann gewählten Form ideell, ſondern tatſächlich vorgetragen haben. Denn wir wiſſen, daß die Sachen in der Geſchichte größer ſind, als die Vorſtellungen, die wir uns von ihnen machen können, daß jede Idealiſierung eine Verkümmerung iſt.

Viſcher ſelbſt half dazu, daß das Verſtändnis dieſer Bilder nachließ, trotz ſeiner Begeiſterung für einzelne Arbeiten. Er ſtellte den Satz auf, die Landſchaft dürfe keine Staffage haben, die den Anteil nach den Vorgängen des menſchlichen Lebens, nach dem Reich des Bewußten abzieht. Es hilft nichts, meint er, wenn man ſagt, beides müſſe zuſammengeſtimmt ſein. Das Weſentliche der Landſchaft iſt, daß Stimmungen der Seele in ihr nur geahnt werden; die Ahnung geſtaltet ſich gern zu der beſtimmteren Vorſtellung eines Vorganges im Menſchenleben, wie ſie dem Weſen der Landſchaft entſprechen würde. Gibt man aber dieſer Ahnung Geſtalt, macht man Ernſt mit ihr und führt Menſchen oder auch Tiere ein, die etwas tun oder leiden, wodurch jene Stimmungen zur eigentlichen Wirklichkeit werden, ſo verſchwindet eben das Weſentliche, das bloß Geahnte, das träumeriſche Unterlegen und Übertragen. So laſſen wir den Rappen über das Schlachtfeld von Marathon laufen und denken: der Maler wird wohl einen farbigen Fleck an dieſer Stelle für ſein Bild als notwendig gehalten haben, um dem Blick in die Ebene Tiefe zu geben. Eine dort ſitzende gleichgültige Bauerngruppe hätte wohl auch, vielleicht ſogar beſſer geholfen, dies künſtleriſche Ziel zu erreichen!

Noch Pecht hielt Rottmann vor zwanzig Jahren für einen Schiller und Mozart Gleichwertigen, neben Cornelius für einen Geiſtesverwandten Raffaels und Michelangelos. Die Kunſtart, die Rottmann erſtrebte, iſt entſchieden gar nicht ſeine eigene Erfindung. Sie geht auch in der Formbehandlung auf Claude Lorrain und Pouſſin zurück und iſt ihm durch die Engländer übertragen worden. John Martin, James Paker Pyne und andere damals Italien und Griechenland bereiſende Künſtler hatten dieſe Kunſtform im Anſchluß an Turner fortgebildet. Waren doch die Stiche nach Turners Rheinſkizzen damals ſchon im Beſitz aller Händler, begann doch der Stahlſtich dieſe Blätter zum Gemeingut aller Völker zu machen. Aber die großen hiſtoriſchen Landſchaften Turners ſind doch etwas anderes, als jene Rottmanns. Dort iſt die Natur mit

der Abſicht auf vollkommenſte Wahrheit wiedergegeben, der Vorgang ſo dargeſtellt, wie er ſich abſpielte. Ich denke etwa an die Bilder „Der Tod Nelſons“, The Temeraire und ähnliche Werke. Da geſchieht etwas, was uns beſchäftigt, es iſt in der Natur etwas vorhanden, das uns zum Hinblicken, zum Erkundigen danach zwingt, was da vorgehe. Und wir finden es im Bild nicht ſymboliſch ausgedrückt, ſondern tatſächlich ſich vollziehend. Die Stimmung wird durch den Vorgang nicht erweckt, ſondern nur beſtätigt.

Nicht minder hat Turner dem Preller ſeine Tätigkeit vorweggenommen. Dieſer war ihm verwandter in der Auffaſſung, denn er ſuchte nicht die Geſchichte in der Natur, ſondern fühlte ſich durch die Natur geſchichtlich angeregt: Das iſt eine Welt, in der ein Odyſſeus gelebt hat! Hier erinnert man ſich im Branden der See, in der Rauheit der Felsbildungen der Geſchichte des göttlichen Dulders. Und nun ſuchte er mit Eifer nach dem Grunde, weshalb die Natur dieſe Gedanken in ihm anrege. Das führte ihn zu ſehr redlichen und zum Teil ſehr gelungenen Arbeiten nach der Natur. Im Weimarer Muſeum wird man oft von einem Ton überraſcht, der in ſeiner Friſche und Kühnheit damals nicht häufig gefunden wird. Sieht man genau zu, ſo erkennt man deutlich, daß Prellers Empfinden nordiſch iſt. Er hat zweifellos viel von Friedrichs Art in ſich aufgenommen, als er auf Rügen ſeine Studien machte. Der bläulichgraue Ton, der ihn vorteilhaft von Rottmanns brauner Saucigkeit unterſcheidet, ſtammt daher. Sein Stimmungsgehalt ebenſo. Es iſt eine überaus beachtenswerte Erſcheinung, daß Preller die bewegte See zu malen verſtand. Dazu gehört ein raſcher, ſachlich klarer Blick und eine geübte Hand. Denn die See hält nicht ſtill; ſie will aus dem im Augenblick erfaßten Eindruck mittels des Gedächtniſſes im Bilde wiederhergeſtellt werden, mittels eines Gedächtniſſes, dem ſich alle Augenblicke etwas veränderte, doch verwandte Bilder verwirrend aufdrängen. Sie verträgt auch die Abſtraktion am wenigſten, ſchleudert jedem Verſuch der Idealiſierung den ganzen Giſcht ihres Hohnes ins Geſicht. Die Klaſſiziſten haben mit dem bewegten Meere nie gern etwas zu tun gehabt. Preller hatte als junger Mann in Antwerpen Niederländer kopieren müſſen, er hatte erkannt, daß die Naturaliſten Ruysdael, Everdingen die Natur geiſtvoll, tiefſinnig und ſinnreich wiedergegeben haben; aber ihm fehlte damals noch der höhere Flug der Gedanken, den er auf Goethes Rat erſt in Italien kennen lernte.

Digitized by Google

Digitized by Google

Dort erſt hat ſich Preller eine freie ſichere Behandlung der menſchlichen Geſtalt angeeignet. Er zeichnet in großen Linien, fließend, ohne daß man das Modell nachſchmeckt, mit ganz vorzüglicher Beobachtung von Knochenbau und Muskeln. Nicht Beigaben an Emblemen oder ausſpintiſierten Bewegungen, ſondern die Körperhaltung drückt aus, was die einzelne Geſtalt tut und im Bild ſagen ſoll. Er war hierin wohl von Carſtens, deſſen Werke in Weimar ſeine erſten großen Eindrücke waren, von Koch, für den er ſein Leben hindurch begeiſterte Anhänglichkeit zeigte, mehr noch von Benaventura Genelli abhängig, den er freilich an ruhiger Beobachtung und an Abneigung gegen alles Ausgeklügelte ganz weſentlich übertraf. Auch Preller entwirft ſeine Bilder, baut Menſch und Baum und Fels zuſammen, wie der Kuliſſenſchieber auf der Bühne, ſo daß ſie von einem beſtimmten Punkt alle klar und in beſter Anſicht betrachtet werden können. Der Plan, den er ſich geſchaffen hat, herrſcht in völlig durchſichtiger Offenheit; die Natur muß ihm völlig zu Willen ſein. Schnitt ſie ein franzöſiſcher Gartenkünſtler mit der Schere und mit dem Grabſcheit in gerade Linien zurecht, ſo rückt ſie Preller in reich geſchwungene zuſammen. Die Abſicht des Gärtners iſt kräftiger, entſchiedener, ſchlichter, aber auch gewaltſamer; die ſeinige naturfreundlicher, bewegter, minder einfach, aber auch minder entſchieden. Beide aber ſind Kinder eines Gedankens, des der Herrſchaft über die Natur, die der Kunſt Dienerin ſei. Preller hat ſich nur nach Art eines verſtändigen Herren in die Eigenſchaften ſeiner Dienerin genau eingelebt und ſucht ihr ihre Aufgabe im Bilde leicht und naturgemäß zu geſtalten, während der Gärtner ſeinen Willen mit Gewalt erzwingt; Preller zieht die Bäume am künſtleriſchen Spalier, denen jener mit Stahl zu Leibe gegangen war.

Fragt man aber, warum Preller, den Kochs Vorbild vielfach anleitete, nicht bei der einfachen Natur blieb, die er ſo gut verſtand, ſo gibt die gleichzeitige Kritik die Antwort. Er war von den Goetheſchen Grundſätzen völlig überzeugt. Alles, was ich je gemalt habe, ſagte er, war von der Natur veranlaßt, doch niemals Porträt, weil ich das porträtartige Wiedergeben der vorhandenen Natur als für die Künſte von zu wenig Bedeutung halte. Er kennt zwei Arten der Landſchaftmalerei: entweder geſtaltet man einen Naturgegenſtand aus und rundet ihn zum Bild ab; oder man findet einen Gedanken und ſucht für dieſen die geeigneten Gegenſtände in der Natur. Die Kopiſten möchte er kaum Künſtler

Digitized by Google

nennen, ſie ſtehen zu dieſen wie der Abſchreiber zum Dichter; ihr Ziel iſt die Täuſchung. Im Bilde bietet das Wahrſcheinliche als Mittel zur Verkörperung eines dichteriſchen Gedankens vollkommen genug an Naturwahrheit. Preller war alſo nicht umſonſt ein Günſtling Goethes geweſen, ſein Werk vollzog ſich unter den Augen der Kunſtſchreiber. Und die fuhren denn hart auf jeden ein, der aufhören wollte, ideal zu ſein. Die ganze Landſchaft iſt ja nach dem ſo gefeierten Kenner, dem Grafen Schack, ein Zeichen des Verfalles der Kunſt, nur ein Schaffen von untergeordnetem Rang; ſie werde ſtets auf niederer Stufe ſtehen bleiben; ſie ſei das Erzeugnis des Bedürfniſſes der Nordländer, den ſo oft entbehrten Naturgenuß in ihre Zimmer hereinzuholen. Dieſem Grundſchaden war eben nur durch das Anknüpfen an die Geſchichtsmalerei und durch Abſtraktion von der Farbe zu begegnen. Preller machte Kartons, dann leicht gefärbte Waſſerfarbenbilder und hütete ſich wohl, ſo gut zu malen, als er wohl, nach ſeinen Skizzen zu urteilen, gekonnt hätte. Wo wäre ſonſt die Abſtraktion geblieben! Wo der Wettbewerb mit den höheren Kunſtgebieten! Es iſt kein Spaß, wenn man ſich als ein ſo vollkräftiger Mann fühlt, wie Preller es war, ſtets beim Untergeordneten ausharren zu müſſen, bei der Berufung zur Kunſtakademie in Weimar, ſeiner Heimat, zurückgeſetzt zu werden, weil man nicht zu dieſer höheren Kunſt vorzudringen vermochte!

Schirmer iſt der letzte der Reihe. Mit ihm tritt die reine Romantik in die Landſchaft, mit ihm und mit dem Maler Karl Friedrich Leſſing. Preller galt der Zeit noch für antik, obgleich ſein Erfolg im weſentlichen darauf beruht, daß er die Antike romantiſch erfaßte, das Schauerliche, Düſtere, Abenteuerliche mit in ſeine Odyſſeebilder hineinflocht, deſſen man zur rechten Seelenerregung bedurfte. Es iſt etwas Weſentliches, ſagt 1836 Fahne, ein Düſſeldorfer Kritiker, was die neueren Landſchaftsmaler vor den älteren — das ſind die Niederländer — voraus haben. Unter ihrem Pinſel hat die Natur ein erhabenes Weſen angenommen, ſie iſt als eine tätige, wirkende aufgefaßt; der Kunſt des Landſchaftsmalers iſt dadurch eine weit höhere Stufe angewieſen als ſeither. Es iſt nicht mehr die Schönheit der Linien und die Wahrheit der Farbentöne, nicht die Maſſe und ihre Formen; es iſt auch der Geiſt zugleich, der ihr eingehaucht iſt, das Wirken und Leben, das man der Form untergelegt hat, die innige Verbindung des Menſchen mit der Welt; kurz, es iſt neben dem ſchönheitlichen zugleich das

Digitized by Google

„dramatiſche Intereſſe“, wodurch man den toten Gegenſtand zu heben gewußt hat. Wenn Leſſing ſeine öden Gegenden malt, ſo ſtellt er den Kloſterbruder hinein, der das Grab gräbt; und mit dem wilden Sturme, mit der grauen Ferne verbindet er den erſchlagenen Mann; die niedergebrannte Hütte mit den kümmerlich hinlebenden Bergſchluchten; das Geſittung verbreitende Kloſter und den in Sonnenſchein wie in einem Heiligenſchein einherwandelnden Prieſter. Wenn Achenbach ſeine nordiſchen Granitblöcke aufeinandertürmt und die weite See dahinbrauſen läßt, ſo gewahrt man ein zerriſſenes Lämmchen auf ſchroffem Geſtein und den kreiſenden Aar mit der Brut in der Nähe!

Das iſt alſo dem romantiſchen Kritiker die höhere Kunſt. Fehlte das Lämmchen und der Aar, ſo wäre das Bild noch auf den Tiefſtand des alten Everdingen oder Ruysdael zu verweiſen. Derſelbe Kritiker klagt Achenbach 1836 der falſchen Romantik an, weil er auf einer ſtark bewegten See die Schiffe zwar in täuſchendſter Wirklichkeit, doch in Stellungen malt, die ſtatt Behagen das Gegenteil bewirken. Das iſt alſo kein ſchönes Bild: Denn wer hätte dergleichen himmelanſtrebende Nachen in Kunſtausſtellungen je geſehen!

Mein Vater hatte einmal eine Abendlandſchaft an einen fern wohnenden Kenner verkauft. Welcher Schreck, als die große Kiſte mit dem Bilde nach einigen Wochen wieder als Frachtgut ankam! Der begleitende Brief beruhigte ihn. Der Käufer fand, daß es ungleich poetiſcher wäre, wenn die Bauern, die als Staffage im Bilde ſaßen, einen Geſang aufführten. Und da machte mein Vater denn jedem ein dunkles Pünktchen in das winzige Geſicht, dort, wo etwa der Mund ſich öffnet, und ſendete das Bild wieder ab. Der geiſtreiche Beſitzer war hoch beglückt und erklärte, das Bild habe durch dieſes Einflechten des Lyriſchen ſo gewonnen, daß er ſich freue, die Frachtkoſten ſeinem Wunſche geopfert zu haben.

Wer des Grafen Schack Buch über ſeine Gemäldeſammlung und deren Geſchichte aufmerkſam lieſt, der wird finden, daß dort nur zu oft ein ähnlicher Geiſt herrſcht — minder entſchieden, minder ſich bloßſtellend, aber doch!

Digitized by Google

Fünftes Kapitel.

Die Romantiker.

Während sich die Ästhetik selbst immer mehr in die Überzeugung einwiegte, die Künste in ein festes Gesetz gebracht zu haben und somit zum sicheren Gedeihen aus dem Verstande herausführen zu können, entstand plötzlich diesem Verstande selbst ein unerwarteter Gegner, ein solcher, den die Aufklärung längst glaubte in seine Schranken gewiesen zu haben, die Mystik und in ihrem Hintergrunde der Glaube.

Daß dieser Gegner auftrat, daß er die Geister eroberte, war nicht die Frucht bestimmter Taten eines Schwärmers. Er erschien in der ganzen Welt fast gleichzeitig als der tiefgehende Widerspruch gegen die Dürre der Allerweltweisheit, wie sie die Köpfe beherrschte. Man begann sich der Spaltung des Volkes bewußt zu werden, die sich ergab aus einer von der Menge unverstandenen philosophischen Weisheit der Gebildeten und dem dieser trotz aller Aufklärung nicht zu raubenden schlichten Frömmigkeit. Zwischen diese hatte sich in lästiger Breite das zu Spott und Überhebung, aber auch zum Unterducken unter die Macht der Kirchen bereite Halbwissen eingenistet. Von beiden Seiten, von der Höhe der Philosophen wie aus den Tiefen des Glaubens sah man die Gefahr herankommen, von beiden Seiten suchte man sie zu bekämpfen, indem man über die Mitte hinweg nach den Endpunkten der Entwickelung hinüberschoß. Man war des eifrigen Urteilens und In-Regelbringens herzlich müde. Überall äußerte sich das Streben nach Freiheit gegenüber der Bevormundnng, nach dem Recht unmittelbarer Meinungsäußerung. Die in tiefstem Grunde aufrührerische Zeit empörte sich auch gegen das gelehrte ästhetische Treiben und

Digitized by

die Selbstentäußerung an die Antike, gegen das ganze unvolkstümliche Getue der Geschmäckler, gegen den Unverstand, mit dem der Kunstunterricht betrieben wurde.

Unter den Künstlern erhob sich ein eifriges Ringen gegen die Kunstbehörden, namentlich gegen die Akademien. Wohl konnten deren Verteidiger darauf hinweisen, daß die Kunstschulen, sich immer wieder von neuem umgestaltend, auf eine ernste Kunstlehre hinstrebten. Die Meisterlichkeit der Barockmaler hatte das Raschmalen zum Selbstzweck gemacht. Nicht umsonst feierte Winckelmann des Mengs langsamere, aber Werte für alle Zeit schaffende Art gegenüber der in Verachtung geratenen Virtuosität des Tiepolo, den er nach seinem ganzen glanzvollen Sein nicht verstehen konnte. Überall wurde, gegenüber der ins Kraut geschossenen Könnerschaft mit ihrer Flüchtigkeit und ihrem Drauflosschaffen, auf Reinheit und Bestimmtheit im Zeichnen, auf Sorgfalt und Nettigkeit hingedrängt. Man zeichnete sonst in den Akademien alle Abend einen Akt, wobei es nicht darauf ankam, wenn ein paar muscoli forestieri, Muskeln, die es im Körper nicht gab, paniotti wie sie der Werkstättenwitz nannte, Rundbrote, mehr gezeichnet wurden, als das Nackte besaß. Das Modell wurde jetzt acht Tage lang, womöglich in der Haltung einer Antike gestellt, wie schon Laireſſe empfohlen hatte; die ganz Sorgfältigen ließen in unmittelbarem Anschluß hieran nach der betreffenden Antike selbst zeichnen, damit dem Schüler die Fehler der Natur so recht in die Augen springen und er die Fertigkeit erlange, sie beim nächsten Akt zu vermeiden, das Zufällige zu übersehen: So werde ihm gelingen, die edle Einfalt am menschlichen Leibe zu finden, obgleich sie die Natur selbst in voller Reinheit niemals bietet.

Aber dennoch wurde der Friede mit den aufstrebenden Geistern nicht geschlossen. Koch nannte die öffentlichen Lehrstätten der Kunst Siechenanstalten, in denen die Entwickelung der Schüler vernichtet werde. Das geistlose Zeichnen nach Gips und Modell dauere dort jahrelang; es geschehe nicht einmal der Natur getreu, sondern mit einer abstrakten Schönheitsmanier, durch die alle Eigenart unterdrückt werde. Geistige und zeitliche Vernichtung der Zöglinge sei das Ergebnis dieser Anstalten. Diese Stimmen mehrten sich auf allen Seiten, ertönten von den verschiedensten Richtungen her. Rumohr, der vornehme Kunstkenner, sagt, daß die an den Akademien pedantisch von Hand zu Hand gereichten Löscheimer nicht alle nach

Digitized by Google

Kunſt Dürſtenden in ihren Bedürfniſſen befriedigen könnten. Im 18. Jahrhundert, ſo berechnet er, ſind zwanzig bis dreißig Millionen Taler für Akademien ausgegeben worden. Was iſt aber daraus hervorgekommen? Welchen Künſtlern dieſer Zeit geſtatte man, in Galerien ſich neben die anderer Zeiten hinzuſtellen? Kaum dem Denner, Dietrich und Mengs, die alle drei, als Schüler ihrer Väter, den Akademien gar nichts zu verdanken haben. Will man ſehen, was herausgekommen iſt, ſo ſuche man auf den Treppen und Hausböden älterer Lehranſtalten nach den Preis- und Aufnahmeſtücken, die ſich von 1700 bis 1800 dort allmählich aufgeſummt haben. In der Zeit höchſter Lernfähigkeit müſſe der arme Jüngling nach Gips, dann nach Gefärbtem erſt ſchmieren, dann malen lernen und dieſes, weil der Knabe ſchon alt iſt, mühſam und jahrelang. Nicht einzuholen ſei die verlorene Anſtelligkeit im Umgang mit Farbe und Pinſel. Handwerklich arbeiten! Das müſſe ſchon der Knabe lernen, aus dem ein Künſtler werden ſoll.

Die Zahl ähnlicher Urteile ließe ſich leicht vermehren. Man hatte ſo ſehr gehofft durch Bildung zur Vollendung, durch Belehren zur Bildung zu kommen; man hatte ſo viele Jahrzehnte um die Antike heiß gerungen; der Mittel, ſie kennen zu lernen, waren ſo ſehr viel mehr geworden; der Unterſchied bis zu ihr hatte ſich ſichtlich verringert — und doch! Auf einmal erſcholl der Ruf, man ſtecke in tiefem Verfall. Man wolle Neues! Das Alte ſei unwürdig des Erhaltens, des Fortfahrens.

Noch unerquicklicher erklang den Führern des Klaſſizismus der Ton, dem ſie bei den nicht auf Sachkenntnis Anſpruch Erhebenden begegneten. Es war ja damals ſchon der Gedanke, wie heute im ganzen deutſchen Volk verbreitet, daß man ſich für die Kunſt vorgebildet, daß man Kunſt gelernt haben müſſe, um ſie zu verſtehen. Aber heute wie damals ſteckt ein gutes Stück Heuchelei in der Beſcheidenheit des Auftretens jener, die ſich Nichtkenner nennen. Im Innern halten ſie ſich doch für berechtigt zu urteilen; haben ſie doch das durchaus verſtändige Bewußtſein, daß nicht nur für die Fachleute geſchaffen werde; daß die Künſtler ſich nicht an dieſe, ſondern an alle wenden. So nimmt z. B. Kotzebue in ſeiner italieniſchen Reiſebeſchreibung für ſich das Recht in Anſpruch, zu reden wie ihm der Schnabel gewachſen ſei; wenn er nur gut gewachſen wäre; und das nimmt er natürlich von ſeinem an. Sein Buch über Italien (1803) iſt daher als Lehrmittel anzuſehen für

Digitized by Google

den Geschmack der Menge jener Zeit; für das, was ein gebildeter Mann der Gesellschaft empfand. Er hielt sich für einen verständigen Menschen, der sich nicht auf klassische Höhen hinaufgeschraubt habe; er hatte ein tätiges Leben in seiner Zeit gelebt, mehr besorgt um den Tag, den er verbrachte, als um die Vergangenheit; er sagt das, was man wohl von den Reisenden im allgemeinen zu jener Zeit in Italien hörte. Denn die von den Wissenden für „Banausen" Erklärten ärgerten sich ihrerseits über das überreizte Wesen der Kenner; sie wollten schon deshalb nichts für schön finden, worin sie nichts als altertümlichen Kram, Ruinen, Steinbrocken sahen. Die Griechen, sagten sie mit Recht, hätten diese Beschnüffelung jedes alten Restes verhöhnt. Kotzebue fühlte sich nicht als Grieche, sondern lachte herzlich über jene, die in nachgeahmter Chlamys einherschreitend der Welt weismachen wollten, sie seien hellenischen Geistes voll. Er staunt mit offenem Maule die an, die vor einem antiken Topf in Entzücken geraten und in der Topfschmiererei der Griechen mit den Augen ihres Geistes Vortrefflichkeiten gewahr würden, welche sonst niemand sehen könne. Winckelmann halte die Welt damit zum Besten. Der Dichter von Menschenhaß und Reue, der sich durchaus den Edelsten seiner Zeit für ebenbürtig, an gesundem Menschenverstand ihnen aber überlegen hielt, kam zu der Ansicht, daß es Zeit sei, der erheuchelten Begeisterung mutig und mit Selbstgefühl entgegenzutreten. Er ist für neue Kunst. Er begeistert sich an Canova, den man zu verkleinern suche, da es ihm angeblich an Kraft fehle. Aber sein Verteidiger findet als des Bildhauers Hauptfehler, daß er noch lebe, daß er mit seiner Größe in ein Geschlecht der Krittler hineinrage: Er brauche seine Arbeiten nur zu vergraben und finden zu lassen, um sie in die gleiche Höhe mit jenen des Phidias erhoben zu sehen. Hier wird Kotzebue wirklich warm. Ebenso vor dem Bilde des Italieners Camuccini, dem Tod der Virginia. Das sei so rührend dargestellt, daß hier jeder Tadel, jeder Vorwurf einfach Roheit wäre. Hier, wo nicht die Formen entscheiden, die jeder zu bilden lernen könne, sondern der Geist, der Inhalt spreche, hier sprudelt Kotzebue in Begeisterung. Nicht um die Welt, ruft er aus, möchte ich die Gabe besitzen, alle Fehler gleich auf den ersten Blick zu erkennen! Sie sei der Fluch der Künstler; sie entstehe lediglich aus Eitelkeit. Wer, wo alle loben, alle hingerissen werden, noch viel zu tadeln findet, so höhnt er, der müsse wohl ein gewaltiger Kenner sein!

Digitized by Google

Das Spaßige an der Sache ist nur, daß Kotzebue nicht merkt, wie er sich selbst das Urteil spricht. An dem, was ihm nicht gefällt — da ist natürlich das Finden der Fehler ein Zeichen von Selbständigkeit, das Loben erkünstelte Begeisterung. Und es gefällt ihm in Italien herzlich wenig; er lobt sich am Schluß sein Rußland, wo nicht alte Kunst zu finden, aber ein Morgen junger Kunst anbreche; wo das sanfte Szepter des Enkels der großen Katharina das Leben wahrhaft zum Genuß mache. Denn, wie stets der Flache, ist auch er über die Dummheit und Unfähigkeit der Anderen erstaunt. Was er nicht begreift, ist Unsinn. Der katholische Gottesdienst ist ihm eine Narrheit, das „Heiligengesindel" ihm im Grund der Seele zuwider. Seine Zeit, sein Geschmack ist der Höhepunkt des bisher Erreichten. Man glaubt einen modernen Zeitungsmenschen zu hören: Die und jene Sache mißfällt mir; also ist's eine Torheit, sie schön zu finden; ist's unbegreiflich; verdient es eine entschiedene Rüge! Denn was mißfällt, kann doch nicht schön sein! Kotzebue findet an Michelangelos Moses nichts Großes als die Größe; man denke ihn verkleinert und er wird sehr unbedeutend sein; er ist schmal geschultert, dickbäuchig, durch seinen abscheulichen Marmorbart vollends unausstehlich. Gebildete Männer trugen bekanntlich damals keine Bärte. Cellinis Perseus findet er so steif, wie die Goethesche Schule es von großen Kunstwerken fordere; Donatello ist unbedeutend; in Fra Angelicos Bildern sieht er nur krassen Aberglauben.

Erstaunt sah man im Rate der Kunstfreunde in Weimar, daß es Menschen gäbe, die mit den redlichen, wohlüberlegten Absichten Goethes unzufrieden wären; daß die Belehrungen, die man von dort ausstreute, geradezu als Benachteiligungen der Kunst erklärt wurden; daß Leute auftraten, die überhaupt bezweifelten, die Kunst könne durch Wissen gefördert werden, verständige Leute! Es gibt ein totes Wissen, sagte der gelehrte Dresdner Arzt Carus, ein Wissen des Buchstabens und nicht des Lebens: dies ist der Mehltau für die Künstlernatur; damit verschone man sie auf alle Weise! Ähnlich äußerten sich die Künstler über die Akademien. Und andere traten auf, die geradezu den Kunstfreunden die Schuld für den Niedergang der Kunst zuschoben. Die Zeit, sagte Görres 1808, sieht jedem Neuen, kräftig Auftretenden gegenüber nach jenen, die sich als Wortführer aufwarfen, und die nun selbst in Dünkel, Hoffart und Parteigeist sich so in sich selbst verzwickt und verrenkt

Digitized by Google

und verſchoben haben, daß ſie wie jene ſcharf geſchliffenen Spiegel aus der Fratze ein gewöhnliches Bild zuſammenſchieben, das lieblich hold ihre Eitelkeit anlächelt, und die ſchöne Form in Fratze umkehren. Jedermann, der dies las, wußte, daß es auf Goethe ziele.

Zu tief war den Künſtlern der Gedanke eingeprägt, daß die Nachahmung den Weg zur Freiheit öffne. Wo die Unzufriedenheit mit der Kunſt zum Bewußtſein kam, begann ſie mit der Kritik der älteren Meiſter, mit der Ablehnung als ungeeignet erkannter Vorbilder und mit der Aufſtellung neuer. Man kam auf die Deutſchen und Italiener der Frührenaiſſance, ſeit der Jugend der Sinn für fleißiges Naturſtudium im einzelnen geweckt war. Bei ihnen, die die meiſte Durchbildung vorwieſen, fand man zunächſt das techniſche Vorbild, die Klarheit in der Behandlung der Dinge hinter und nebeneinander, die Fähigkeit, der Natur ſoweit nachzugehen, als die Schärfe des Auges reichte, und doch in einer Bildwirkung zu bleiben. Zudem erkannte man, daß ſelbſt das Große, Hauptſächliche anders erfaßt war als in der ſpäteren Renaiſſance. Daß eine Hand, ein Kopf nicht nur in den Maßen richtig, ſondern in jedem Gliede ausdrucksvoll gebildet war. Wer redlich nach der Natur zeichnete, mußte zu ähnlichen, härteren, entſchiedeneren Linien kommen, dieſe alſo eigentlich als Wahrheit empfinden; die Lüge aber beruhe in der Weichheit und der Verallgemeinerung der ſpäteren Kunſt. Langſam, erſt ſchüchtern, dann immer lauter erfolgte die Abſage an Correggio und ſeine nun als falſch erkannte Anmut, an Tizian und ſeine als der Natur widerſprechend erklärte Tonfülle, endlich an Raffael ſelbſt, den Fürſten der Maler: Die Zeit der Präraffaeliten begann.

Auch die Weimariſchen Kunſtfreunde mußten anerkennen, daß es den meiſten zeitgenöſſiſchen Kunſterzeugniſſen am Natürlichen, Innigen, Gemütlichen und zart Empfundeneren mangle. Sie verſtanden, weshalb die Neigung zur urtümlichen Einfalt der florentiniſchen Meiſter erwachte, ja fortdauerte. Aber einen Nutzen für die Kunſt ſahen ſie nicht darin, weil dieſe rohe Unſchuld mit den ſonſt vom Künſtler geforderten ſchönen Formen, mit edlen Menſchen und mit dem gebildeten Geſchmack unvereinbar ſei. Sie ſahen wohl ein, daß ſich ein Geſchmackswandel ſelbſt in der Beurteilung der Alten vollzogen habe: Der Antonius, Apoll vom Belvedere, die Ringer traten in der Schätzung hinter die Koloſſe vom Monte Cavallo, hinter die Juno Ludoviſi, Raffael trat hinter Lionardo

Digitized by Google

und Michelangelo zurück; ja Raffaels Jugendwerke wurden über die reifen gestellt wegen ihrer zarten, innigen Empfindung, der anspruchslosen, unübertrefflichen Wahrheit in der Darstellung.

Und doch konnte man sich in Weimar nicht wohl vorstellen, und ebensowenig überall dort, wo sonst noch gelehrte Ästhetiker saßen, daß die Welt einen Schritt nach rückwärts tun werde; daß sie nach Dingen greifen könne, die der gebildetere Geschmack, wenn nicht verabscheue, so doch belächele. Hatte sich in Goethe selbst die Begeisterung für das Eigenartige abgeklärt, so mußte der Alternde vom Volke gleiche Weisheit erhoffen. Wer alle die Eroberungen gering schätzt, sagt er, die mächtiger Geister unsägliches Forschen und denkender Fleiß für das Gebiet der Kunst gemacht; wer bloß aus einem verworrengefühlten Bedürfnis von Einfalt und Naivetät in den mehr oder minder rohen Anfängen der Kunst die ganze Kunst schon vollendet erblicken will und durch Annäherung an die alten Maler das Rechte zu erfassen glaubt, der kennt ihren wahren Geist, sein besseres, weiter gestecktes Ziel noch nicht!

Daß die Kunst sich an Vorbilder halten müsse, daß sie der Vorarbeit früherer Meister sich zu bedienen habe, war ihm klar. Er sah den Beweis des Steigens in der Kunst darin, daß sie eine unendliche Vollkommenheit erstrebe, des Sinkens, daß sie bedingte Muster nachahme. Es begegnete ihm also das zweite Mal, jetzt wie beim Auftreten von Carstens das Unglück, in dem was die Jüngeren für Aufschwung hielten, den Niedergang zu erkennen.

Namentlich aber wünschte er Frieden unter den Künstlern selbst. Mit Ungeduld sahen die Weimaraner das Heraufdringen immer neuer Parteien, die sich mit bitterem Haß, Schmähungen und Ungerechtigkeiten bekämpften. Das kränkte sie im Sinne des gesunden Menschenverstandes. Schönheit und Wahrheit gibt es notwendiger Weise nur e i n e. Sie waren nach reiflicher Erwägung zu der Klarheit gekommen, daß sie die ästhetische Wahrheit und die aus ihr sich ergebende Schönheit erkannt hätten: sie fühlten sich in diesen Fragen einig mit allen großen Denkern; sie hatten in Kant einen neuen Rückhalt gefunden. Warum nahmen nun die jungen Künstler die von ihnen gern gebotene Erkenntnis nicht an? Warum bekämpften sie sich in Fragen, die nach ihrer gereiften Erkenntnis gar nicht Kernpunkte der Kunst seien?

Eine Verständigung mit den Jungen, den nach Neuem Strebenden war nicht möglich. Überall stießen die Meinungen hart

Digitized by

auseinander, seit deren Kunst in den Romantikern neue Verteidiger gefunden hatte.

Heilige Ehrfurcht vor der verflossenen Zeit in einem stillen, unaufgeblähten Herzen tragen! Das ist die Grundlage, aus der nach Wackenroder die neue alte Kunst hervorgehen solle. Wie Rumohr war er in Göttingen durch Fiorillo in die Kunst eingeführt worden, den Oefer der Romantik. Man rufe nach Idealen und suche diese nicht am Wege der Natur, sondern im Außerordentlichen, über der Natur Stehenden. Man erkenne das Geheimnisvolle des Ideals, aber glaube über die Tatsache, daß es eben ein Himmlisches sei, spotten zu können; man rede darüber wie über menschliche Dinge, während man doch an dieses als an das Allerheiligste herantreten solle, die Spur von Gottes Finger in der Kunst erkennend. Das Schaffen des Künstlers geschehe nicht in klügelnder Erfüllung von Regeln, sondern in einem angenehmen Traum, in dem er mehr an den Gegenstand denkt, als daran, wie er ihn vorstellen möchte. Die Art zu malen habe ihm die Natur eingepflanzt, sie sei nicht durch sauren Schweiß errungen; ihm schweben die Gestalten vor der Seele, und er schreibe sie für sich zu seiner Ergötzung nieder. Das Werk müsse der Künstler in sich antreffen, nicht erst mühsam draußen suchen. Wackenroder dringt darauf, daß der Künstler seine Seele, nicht sein Wissen bereichere inneren Reichtum zu erringen suche. Lionardo da Vinci, tatsächlich eine höchst unpassende Wahl für den Vorkämpfer weicher Empfindungsseligkeiten, wird wegen der Vielseitigkeit seines Schaffens, wegen des daraus sich ergebenden Beherrschens des rein Technischen der Kunst gepriesen. Denn dem wahrhaft Tiefen fällt das Können von selbst zu. Lessing suchte nach Grenzen der Kunst; in Goethe wirkt dies weiter, indem er erklärt: Die Vermischung der verschiedenen Arten der Kunst sei das beste Kennzeichen des Verfalles; Pflicht des echten Künstlers sei, jede Kunstart aufs möglichste zu sondern, um sie somit zu beherrschen zu können. Die junge Romantik meinte aber, das Beherrschen des Kunstfaches käme von selbst, wenn die Kunstbegeisterung in die Seelen eingezogen sei; der Künstler solle alle Kunst im Busen tragen, um aus der Kraft der Beseligung heraus ein Vollwerk zeugen zu können.

Wenn eines fruchtbar war an den Herzensergießungen, so die Erkenntnis, daß es nicht nur *eine* Schönheit gebe. Ahndet euch in fremde Seelen hinein, ruft Wackenroder den blöden Kritikern zu,

Digitized by Google

und merket, daß ihr mit euern verkannten Brüdern die Geistesgaben aus einer Hand empfangen habt; daß jedes Wesen nur aus sich herausschaffen, daß man sich in Fremdes nicht hineinfühlen kann. Da hilft nicht das System, das aus einseitigem Empfinden für das Schöne hervorgeht; denn es läßt sich doch nicht auf andere übertragen. Systemglaube ist schlimmer als Aberglaube. Man müsse die Bedeutung, die Gedanken, die Seele der Bildwerke prüfen, nicht die Form; wie ein Weiser die Rede nach dem Wert des Inhalts, nicht nach der Schönheit der Worte betrachte. So sei Dürer zu verstehen trotz seiner Härten. Nicht bloß unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln, auch unter Spitzgewölben, kraus verzierten Gebäuden und gotischen Türmen wächst wahre Kunst hervor!

So wird Kunstübung wie Kunstgenuß zum Gebet. Zwei Sprachen sind dem Menschen gegeben, die himmlischen Dinge zu erfassen: Natur und Kunst. Die Natur ist das Geheimnisvolle, das Unaufgeklärte und Unaufklärliche, stets in dem dunkeln Gefühl eines unerhellbaren letzten Grundes der Dinge Endende. Die Kunst redet aus diesem dunkeln Gefühl wieder zurück zum Menschen. Die Weisheit setzt das Gehirn nur zur Hälfte in Bewegung; die Kunst schließt die menschliche Brust auf, richtet den Blick ins Innere, zeigt das Unsichtbare, alles was edel, groß, göttlich ist in menschlicher Gestalt. Man müsse sie nur mächtiglich anreden, damit sie zu uns spreche; man müsse in geweihten Stunden zu ihr zurückkehren; und müsse feinere, bewegliche, für geheimen Reiz empfängliche Nerven haben: man dürfe nicht auf sie herabsehen wollen, denn sie sei über dem Menschen. Es ist ein Mönch, den der Protestant Wackenroder in seinem Buche diese Ansichten entwickeln läßt.

Ludwig Tieck ließ 1798 in seinem ins 16. Jahrhundert verlegten Roman Franz Sternbalds Wanderungen wieder Einsiedler, Mönche seine Kunstanschauungen vortragen. Zunächst: Keine Spur vom Präraffaelitentum! Raffael ist das Kleinod der Erde, er war und blieb ein Jüngling bis an sein Ende. Denn Jüngling sein ist eine Tugend; das Wort hat einen berauschenden Klang für jene Dichter; es birgt in sich nicht stürmische Tatkraft, sondern Bildsamkeit, Weichheit, Begeisterung und die Fähigkeit anbetender Liebe. Männer sind bei den Romantikern nicht beliebt; dem Jüngling steht unmittelbar der Greis gegenüber, der in Jugenderinnerung

Digitized by Google

lebt, und der für seine höchste Lebenspflicht hält, den Jüngling aus trüben Erfahrungen heraus zu belehren.

Sternbald zu lesen, ist eine Qual: Ein endloses Säuseln in Blättern, Mondschein oder Sonnenaufgang, Herumliegen im grünen Gras bei Kunstgesprächen und Hörnerklang. Und man fühlt doch überall durch, daß der Dichter sich sein Lebtag hütete, sich ins Grüne zu setzen aus Furcht vor Grasflecken, Schnupfen und Ameisen, und daß er das Morgenrot nur als eine verspätete Wiederholung des Abendrots beim Heimweg vom Thé dansant kennen gelernt hatte. Was aber die eigentliche Absicht des Dichters bei all dem Kunstgeschwätz war, ist schwer zu sagen: Abwägen Dürerscher Art gegenüber der Raffaelschen, der Stellung der deutschen zur italienischen Kunst; hier schlichte Redlichkeit und Gläubigkeit, dort Begeisterung, Schwung, Meisterschaft, — vor allem aber die Absicht, der Welt zu zeigen, wie der echte Künstler schaffe: nicht als Handwerker, sondern als ein in höchster Verzückung Taumelnder, nur den edelsten Regungen Zugänglicher; als einer, der nicht Werke der Hand, sondern Offenbarungen seines inneren Schauens von sich gibt; dessen Bilder mithin immer der unmittelbarste Ausdruck seiner Stimmung sind. Solche romantische Künstler spuken noch heute im Künstlerroman herum: Wenn den schmachtenden Bildhauer die Geliebte schief angesehen hat, durchzieht den Ausdruck seiner Statue plötzlich ein unnennbares Weh; und wenn sie ihn wieder anlächelt, wendet sich dies unter seinen Händen in strahlende Heiterkeit. Tieck, als Bruder eines Bildhauers, wußte doch wohl, wie ein Künstler arbeitet; oder wollte er es nicht wissen?

Ich glaube nicht, daß irgend ein Maler oder Bildhauer zu irgend welcher Zeit auch nur die kleinste tatsächliche Anregung aus dem süßlichen Geschwätz gezogen hat. Nicht die Dichter haben damals die Künstler gefördert, sondern die Dichter suchten bei der Kunst Inhalt für ihr Schaffen.

Den Gedankengang, der die Künstler zum Katholizismus führte, beschreibt A. W. v. Schlegel in seinem Gespräch „Die Gemälde" (1798): Nach ihm schnitt die Reformation das erneute Christentum, wie es aus Milton und Klopstock spricht, von seiner Vorzeit ab. Die noch weiter zurückliegende Mystik wurde vernichtet. Eine neue zu schaffen mißlang den folgenden Geschlechtern; ihnen fehlte die volksmäßige Sage und damit die kindliche Sinnlichkeit. An deren Stelle setzt Schlegel die Symbolik: Das Vor-

Digitized by Google

gefühl der Mutterſchaft iſt für jedes zarte weibliche Herz ein verkündender Engel: Die Verkündigung iſt das Symbol dieſes Gefühles. Durch die Symbolik wird das Schöne vertieft; und das Schöne kann nie Aberglaube ſein. Durch die myſtiſche Kraft, durch prieſterliche Zaubermacht wird ſelbſt das Häßliche, Lächerliche, Armſelige in ein Heiliges verwandelt. Die katholiſche Kirche beſitzt ſo den beſtimmten mythiſchen Kreis, in dem die Gegenſtände ſchon bekannt und von lang her künſtleriſch gegliedert ſind; hier kann ſich die Aufmerkſamkeit ungeteilter auf die Behandlung richten, während jetzt Mythologie, Geſchichte, Allegorie und ſelbſt Oſſian bewegt werden müſſen, um doch nur ſchwer verſtändliche Stoffe zu geben. Gleiche Schönheit könne der Künſtler durch das Gefühl ſeinem Volke nicht bieten. Es bleibe ihm alſo nichts übrig, als eine ausgeſtorbene Götterwelt zu wiederholen oder den göttlichen und heiligen Geſtalten eines noch beſtehenden und wirkenden Glaubens, ſie fortbildend, zu huldigen. Schlegel nimmt alſo den Glauben als ſchöne, freie Dichtung; als ſolche verdiene er unvergängliche Dauer.

In Paris, 1802, wurde ihm das erſtrebenswerte Ziel klarer: Eine neue, wahre, große und gründliche Malerſchule muß ihren Quell im Gefühl, aber nicht im dichteriſch ſchaffenden, ſondern allein im religiöſen ſuchen; wahre Andacht und lebendiger Glaube werde den proſaiſchen Nebel antikiſcher Nachahmerei zerſtören. Nicht das Spielen mit katholiſchen Sinnbildern, ſondern die ſymboliſche Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimniſſe ſei ihr Zweck, alles übrige nur Mittel, dienendes Glied und Buchſtabe.

Später, 1828, hat ſich Schlegel eifrig gegen den Vorwurf der Zeitſchrift Le Catholique verteidigt, er ſei halb katholiſch. Halb ſei ſo viel wie gar nicht; er verwahrte ſich, daß man ihm das aus ſeinen Jugendſchriften, was er ſelbſt zur Vergeſſenheit verurteilt habe, nun, nachdem er gereift ſei, oder gar nach ſeinem Tode aufbürde. Seine Gedichte bezögen ſich meiſt auf das Verhältnis des äußeren Gottesdienſtes zur Kunſt; er glaube nicht an die Wunder der Kirche, er preiſe nur den milden, kindlichen Sinn, mit dem ſie im Bilde aufgefaßt ſeien.

Er ſchilderte ſich zweifellos darin richtig. Nur war es das Schickſal der Zeit, daß nicht die nüchterne Abſicht, ſondern das getragene Wort die Seelen gefangen nahm; daß in dem jungen Kopfe die Begeiſterung für das Schöne im Katholizismus, die Hul-

digung für ſeine Myſtik, für ſeine Volksmäßigkeit nicht vor dem Tor des Glaubenswechſels ſtehen blieb, wie bei den engliſchen Präraffaeliten.

Dazu kam die faſt krankhafte Sehnſucht nach Italien. Alle Großen huldigten ihr. Goethe ſuchte noch die Myrte und Goldorange, das hohe Haus, auf Säulen ruht ſein Dach! Die Romantiker ſuchten das Mittelalter und die Frührenaiſſance, die ſie ſo ganz und gar nicht verſtanden, in der ſie ihr Schmachten und Schwärmen als Selbſtziel wiederfinden zu können meinten. Sie endeten wieder im Katholizismus. Glockenklang, Weihrauch, rauſchende Muſik — für Muſik waren ſie alle beſonders empfänglich — und Myſtik; die Myſtik nicht des Glaubens, ſondern in ihrem äußeren Auftreten. Gerade den Proteſtanten gefiel der entſagende Mönch, der Biſchof in goldſtrotzendem Gewand, das Wunder der Meſſe, der ſelbſtauferlegte Zwang an die Wahrheit und den Wert aller dieſer Dinge zu glauben; gerade weil man aus dem ſpottenden Zweifel kam. Zu ſolchen Stimmungen halfen alle Nebenerſcheinungen mit. Das Heidentum des Größten unter den Proteſtanten, Goethes, die eigentümliche Liebe Schillers für die wenn auch in innerſter Seele verurteilte Pracht der Kirche, die ſich in der Predigt des Kapuziners im Lager Wallenſteins, im Heldentum dieſes Vorkämpfers des alten Glaubens, in Mortimers feuriger Rede, im Tode der Maria Stuart, in der Jungfrau von Orleans bekundet. Er findet bei Schiller kein Gegengewicht in der Darſtellung proteſtantiſcher Glaubenstreue. Selbſt Goethes Egmont iſt vor allem Weltmann. Mortimers Rede gibt das Programm der Romantik:

Wie wurde mir, als ich ins Innre nun
Der Kirchen trat, und die Muſik der Himmel
Herunterſtieg, und der Geſtalten Fülle
Verſchwenderiſch aus Wand und Decke quoll,
Das Herrlichſte und Höchſte, gegenwärtig,
Vor den entzückten Sinnen ſich bewegte,
Als ich ſie ſelbſt nun ſah, die Göttlichen,
Den Gruß des Engels, die Geburt des Herrn,
Die heilige Mutter, die herabgeſtiegne
Dreifaltigkeit, die leuchtende Verklärung —
Als ich den Papſt drauf ſah in ſeiner Pracht
Das Hochamt halten und die Völker ſegnen . . .
Nur er iſt mit dem Göttlichen umgeben.
Ein wahrhaft Reich der Himmel iſt ſein Haus,
Denn nicht von dieſer Welt ſind dieſe Formen.

Das ist Schlegels Lehre in schwungvollem Erfassen. Der Sancho Pansa des deutschen Schrifttums, Kotzebue, sah dort, wo die Schlegel und Tieck einen Seelenrausch des Entzückens empfanden, tränenden Auges standen, nur kirchliche Alfanzereien und greulich dummen Aberglauben.

Man hat auf Schiller die völkische Begeisterung der Befreiungskriege zurückgeführt. Wohl begeistert der Dichter sich für die Vaterlandsliebe, aber zumeist für jene anderer Völker. Eine deutsche war eben noch nicht erfunden. So war die Kunst auch noch trotz aller Dürerschwärmerei sehr weit davon entfernt, ernsthaft deutsch zu fühlen.

An Rom waren die Wandlungen des geistigen Lebens nicht spurlos vorübergegangen. Die Anwesenheit so vieler hervorragender deutscher Männer und Frauen ließ sie rasch auch hier zum Ausdruck kommen. Nacheinander hatte Preußen ausgezeichnete Männer nach Rom gesendet, 1801 Wilhelm von Humboldt, 1816 Niebuhr, 1827 Bunsen, drei auch als Gelehrte gefeierte Männer, die im Palazzo Caffarelli einen Mittelpunkt des deutschen Lebens bildeten und den Künstlern mehr als irgendwo Gelegenheit boten, sich den ersten Kreisen der Gesellschaft zu nähern. Ebenso hatten die leitenden Schriftsteller fast alle eine Zeit lang in Rom gelebt. Es war gewiß ein Ereignis, daß Tieck 1806 den Künstlern in Reinharts Hause die Nibelungen vorlas, in der Absicht, zu deutschen Stoffen herüberzuführen, die deutsche Welt romantisch empfinden zu lehren, wie sie einst die schottische durch Ossian auffassen gelernt hatten. Und die Künstler folgten willig diesem Ruf. In Rom war aber nicht der rechte Boden für Absperrung im Volkstum trotz der beginnenden Begeisterung für das Deutsche.

Keiner von den jungen Malern, die sich in Rom zusammenfanden, ging nach Deutschland zurück, als es galt, die Waffen zu erheben und sein Blut für das Vaterland einzusetzen. Es war kein Theodor Körner und kein Friesen in ihrem Kreise. Sie zeichneten und liebten sich untereinander, während ihr Vaterland aus tausend Wunden blutete. Sie strebten nach dem Idealen und fanden es schließlich zumeist in der römischen Kirche. Aber die größte Tat, zu der der glänzendst Begabte eben gut genug ist, die Hingabe seines Selbst an eine große Sache, die stellten sie wohl dar, ohne daran zu denken, daß die Zeit nicht gemalte, sondern lebendige Helden brauche. Man war zu gut, zu gebildet, zu vor-

Digitized by Google

nehm in seinen römischen Idealen, um das nicht immer reinliche Geschäft des Kriegers zu verrichten. Wohl atmen die Briefe des Cornelius während des Weltkampfes kriegerische Stimmung. Aber er kämpft für seine Kunst; und denen, die draußen im Felde lagen, hätte dieses Kriegsgeschrei weitab vom Schuß gewiß recht ärgerlich geklungen, hätten sie es gehört. Die Künstler, selbst wo sie völkisch zu werden einsetzten, fühlten sich doch in ihren Zielen außerhalb der Deutschen. Sie lebten in der fremdbrüderlichen Gemeinschaft des Gedankens mit allen Völkern der Welt; sie taten sich etwas darauf zugute, die Gesamtkunst in ihrem Busen widerspiegeln zu sehen.

Von den Vorkämpfern ihrer Sache, von den Romantikern hatten sie trotz allem Reden vom Deutschtum einen strengeren Hinweis auf ihr völkisches Gewissen nicht zu erwarten. A. W. Schlegel sagt selbst von sich, daß er fremdländische Dichtung nicht ansehen könne, ohne ihrer zu begehren in seinem Herzen; er klagte sich des beständigen dichterischen Ehebruchs an und war vom Eifer beseelt, alles Ausländische gründlich kennen zu lernen; er war gewillt, sich in die entlegensten Denkarten und die abstechendsten Sitten zu versetzen. Er wollte die deutsche Sprache zum Pantheon machen, worin alles Größte und Schönste, was andere Völker und Sprachen hervorgebracht hatten, in getreuen Abgüssen zu gemeinschaftlicher Verehrung aufgestellt werde, darin Herders Nachfolger. Den Ruhm Deutschlands sah er im Gegensatz zu dem Frankreichs, das den Ausländer als Fremden ansehe, so lange er sich nicht auf französische Art benehme, in dieser Aufnahmefähigkeit für aller Völker Art. Der Übersetzer des Shakespeare war ein schlechter Vertreter jener Sonderung in Volksart, die im Traum der Künstler lag. Ähnlich Tieck, sein Genosse. Wohl wirkte er auf Schick durch sein angenehmes Gespräch, wie Davids Harfe auf König Saul; er besänftigte, wie jener erzählt, den bösen Geist in ihm. Aber es bleibt fraglich, ob es nicht endlich einmal eines unbesänftigten Geistes bedurfte, um Neues zu schaffen.

Wie man die Fremdbrüderlichkeit nicht los wurde, so auch nicht das Leben außerhalb der eigenen Zeit. Das Mittelalter wurde der Antike gegenüber gestellt, es sollte jene verdrängen. Man glaubte in die eigene Haut zu schlüpfen, indem man sich in eine solche begab, wie unser Volk angeblich vor Jahrhunderten sie besessen haben soll. Man nahm das Mittelalter als Ganzes, schuf sich ein Bild seiner Vortrefflichkeit und stellte dies als Ziel der

neuen Kunſt hin, als Sturmbock gegen die Alleinherrſchaft der Antike. Es wurde der Kampf erleichtert dadurch, daß keineswegs die Begeiſterung für die Alten in die Tiefe gegangen, daß all die gelehrte Äſthetik, die ſo wortreich auf die Deutſchen eindrängte und ihrer Verſtandesklarheit ſich ſo ſicher war, im Grunde das Volk noch keineswegs überzeugt hatte. Dafür ſpricht Goethes eigene Stimmung, wie er als junger Mann die Dresdener Galerie betrat. Ihm taten es die Niederländer an. Er, der aus Oeſers Schule kam und deſſen Kopf voll Winckelmannſcher Gedanken ſteckte, ſah ſich zu eigenem Erſtaunen zu den holländiſchen Kleinmeiſtern hingezogen. Den Schuſter, den er in Dresden kennen gelernt hatte, fand er bei Oſtade wieder; die Lichtwirkungen des eigenen Wohnzimmers bei Schalcken; unter den Italienern tritt ihm Domenico Feti, einer der Nachahmer des Realiſten Caravaggio nahe. Er war ſich dabei völlig klar, warum dieſe Werke zu ihm ſprachen, während Größeres ihn völlig kalt ließ. Er hatte die zur Vergleichung mit den Werken dieſer Meiſter nötigen Kenntniſſe der Natur; er ſah im Bilde ein ihm im Leben bekanntes zu einheitlicher Wirkung erhoben. Man ſollte denken, Leſſing hätte es auch ſo gehen müſſen, hätte er die Fähigkeit gehabt, ſich außerhalb ſeiner Lehrſätze zu ſtellen; hätte er die Kraft der Beobachtung gehabt, die Goethe ſo groß machte. Dieſelbe Sinnlichkeit des Blickes, dieſelbe Herrſchaft des Eindrucks über den Verſtand befähigten Goethe, den Wert der Gotik zu erkennen, bis die Zeit kam, da er, älter werdend, der menſchlichen Natur den Zoll zahlte; da er die Erwägung, den Verſtand über die nun minder aufnahmefähigen Sinne ſtellte.

Es war freilich der Antike gelungen, Mode zu werden. Sie durchdrang die Wohnungen mit ihren ſteifen, geradlinigen Erzeugniſſen, ſie niſtete ſich in die Kleidung der Frauen ein.

Man hat den Begriff Mode in ſpäterer Zeit in einen ſtarken Gegenſatz zum Stil gebracht. Dieſer iſt das nach den Kunſtgeſetzen Berechtigte, jene die Laune des Unverſtandes. Iſt es doch bequem, ſich ſo mit der Mode abzufinden und ſich durch Schimpfen der Verantwortung für ihre Launen zu entledigen. Tatſächlich gibt aber die Mode den beſten Maßſtab für die künſtleriſchen Ziele einer Zeit; die Kleidung iſt die Kunſt, an der die Mitarbeit der Völker am regſten und daher deren Stimmung am klarſten ausgeſprochen iſt. Die Revolution hatte den Frauen das antike Kleid

Digitized by Google

gebracht, ſo gut man es eben verſtand. Modiſche Kleider ſollten den Regeln der einfachen Natur untergeordnet ſein, und dieſe beſaßen vor allem die Griechen. Das Schnürleib verfiel dem Gelächter; der Reifrock wurde über Bord geworfen. Höhnend erzählte man von jener biederen Orientalin des Harem, die eine europäiſche Frau im Reifrock beſucht habe; Biſt das alles du? habe ſie gefragt. Nun fiel all die faltige Schneiderkunſt, die die Reize verhüllende Stoffmenge; die Frauen wollten, von allem Irdiſchen befreit, Kleider tragen, die dem gewebten Nebel in der Farbe der Morgenröte gleichen. In einer Leipziger Modezeitung von 1807 bot ein Geſchäftsmann ſeine Hemdkleider an, die dieſem Wunſch entſprachen. Trägt eine Dame, ſo heißt es in der Anzeige, ein ſolches Hemd, ſo braucht ſie kein weiteres Kleid und erreicht den höchſten Grad von Eleganz. Man ſieht, die Frauen nahmen es ernſt mit dem Gedanken, daß Simplizität das Reizendſte ſei; daß man im Negligé, als dem anerkannten Geſellſchaftskleid morgenfriſch erſcheine, duftig, ohne Entſtellung des Körpers durch einengende Feſſeln.

Die Männer haben dieſe klaſſiſchen Anwandlungen nicht in gleichem Maße mitgemacht. Nur der Kampf gegen den Zopf iſt eine ihrer Äußerungen. Natürliches Haar zu tragen war ein Zeugnis der Libertins, der Stürmer. Man nannte ſie Sauvages, man fühlte ſich römiſch im Tituskopf. Jean Paul fand zwar, daß dieſe häßliche Nacktheit den Pickelheringen und Baugefangenen zukomme. Aber das Haar, wie es Napoleon trug, blieb in der Herrſchaft, ebenſo wie die Bartloſigkeit, wie die Halsbinden der Incroyables und die Zylinderhüte der engliſchen Quäker.

Der Männer Zeit kam erſt mit den Freiheitskriegen. Die jungen Löwen der Geſellſchaft begannen ſich ſelbſt Kleidungen zu erfinden. Das flatternde Haar, der offene, nicht von der Binde eingeſchnürte Hemdkragen, das Barett mit der Feder, die Puffen an den Ärmeln, die Schnüren an den Röcken waren Zeugnis dafür, daß man im Altdeutſchen die Befreiung ſuchte. Träger des Geſchmackes war aber das Theater, und Vorbild des deutſchen Theaters das engliſche. Die jungen Männer in ihren romantiſchen Kleider ſahen wie engliſche Schauſpieler einer zwanzig, dreißig Jahre zurückliegenden Zeit aus. Unſerem Volke Eigentümliches zeigte ſich nur in der Entwickelung der preußiſchen Uniform und deren Nachahmungen.

Digitized by Google

Bei den Frauen scheiterte der Versuch, sich in den Moden selbständiger zu machen; wohl brachten die Kriege von 1812 und 1813 Ansätze zu einer Befreiung von Paris, aber es war damit nicht durchzudringen. Seit 1820 kam das Schnürleib wieder; seit 1825 war man wieder beim Reifrock angelangt; 1830 herrschten die kühnsten Moden des auf die ältere Königszeit zurückgreifenden Geschmackes. Bist das alles du? konnte man die überladenen Frauengestalten wieder fragen, die sich nun romantisch fühlten und in ihrer Kleidung die Romantiker entzückten, trotz deren gelegentlichem Ablehnen der Ausschreitungen der Mode. Es war die Simplizität wieder gänzlich abgelegt worden, die Fürsten trugen wieder ausschließlich Uniform, die Bürgerlichkeit der Männerkleider war durch weitgehende Modesonderheiten durchbrochen! Man wollte nicht mehr schlicht aussehen, sondern im Gegenteil einem Manne gleichen, der für die verwöhnteste Geselligkeit eben gut genug sei, namentlich wenn man sich Mühe gab, für sorglos gekleidet zu gelten.

Für die jungen Künstler der Zeit war die altdeutsche Tracht Ausdruck ihrer selbst. Sie fühlten sich verhätschelt von den Dichtern, durch die Teilnahme der Größten an ihrem Schaffen in ihrer Stimmung gehoben, durch das Sprichwort geschmeichelt, in ihnen liege die eigentliche Vollendung des Menschentums. Aber sie waren zumeist arme Schlucker, aus den Handwerkerkreisen hervorgegangen, weltfremd und ebenso im Grunde der Seele bescheiden wie von den Vornehmen mißachtet. Denn diese ließen sie nur dann an sich heran, wenn sie zu Ruhm gelangt waren. Man sehe selbst Goethes Verhältnis zu den Künstlern. Er vergaß ihnen gegenüber erst recht nie seine Geheimratswürde, er fühlte in ihnen mehr dumpfe Empfindungen als klare Rechenschaft über ihr Tun und schätzte sie nur nach ihrer Selbstklarheit. Soweit der Künstler Denker im Sinne der Wissenschaft war, schien er ihm reif für höher gebildeten Verkehr.

Wie konnte er sich zu einer neuen Sekte hingezogen fühlen, die nach seinem Ermessen des folgerichtigen Denkens ganz entbehrte, die der Kunst-Meyer die atomistische nannte: zu Leuten, die ihr Schaffen auf die kleinsten Teile der Natur statt auf die Anschauung des Ganzen richteten.

Diese Atomisten waren plötzlich da, überall. Der erwachende Realismus äußert sich in ihnen. Sie wollten der Natur näher

Digitized by

an den Leib und glaubten dies am beſten durch die zeichneriſche Genauigkeit zu erreichen. Dadurch, daß ſie den Gegenſtand mit aller Sorgfalt ſo darſtellten, wie ſie ihn ſahen, in allen ſeinen Nebenformen, vor allem mit den verpönten Zufälligkeiten, abſichtlich mit dieſen, im Gegenſatz zur Kunſtlehre der Zeit. Ihnen wurde plötzlich klar, daß es einer großen geiſtigen Sammlung bedürfte, um die Natur feſtzuhalten, einer größeren, als dazu nötig ſei, ein ungefähres ideales Bild von ihr zu geben. Solcher Art waren die um Runge Geſcharten. Dieſer freilich kam ſelbſt nicht zu jener inneren Abklärung zwiſchen Können und Ziel, durch die allein eine bedeutende Kunſtübung möglich iſt; er ſtarb zu jung, um ſich durch die dunklen Gärungen ſeines Gemüts durchzuarbeiten. Daraus erklärt ſich auch das Urteil, womit die Nachwelt ihn der Vergeſſenheit zu überweiſen bemüht war.

Es iſt ihr nicht geglückt. Schon iſt Runge durch Lichtwark und Muther der Kunſtgeſchichte wieder eingereiht und er dürfte ihr nun dauernd erhalten bleiben. Wie die Engländer den weit dunkleren Blake als einen ſehr beachtenswerten Träger der Neugeburt der Kunſt betrachten, ihm einen hervorragenden Rang in ihrer Entwickelungsgeſchichte, einen mächtigen Einfluß auf die Präraffaeliten einräumen, ſo wird Runge als ein Vorbote ähnlicher Kunſtbeſtrebungen gelten müſſen, wenngleich deren Durchbruch durch die Herrſchaft der ſpekulativen Äſthetik faſt ein Jahrhundert lang — meiner Anſicht nach uns zum Schaden — aufgehalten wurde. Solche Männer, die über die Kunſt nicht logiſch denken, ſondern die ſie ſeeliſch, grübelnd empfinden, ſind ſelbſt bei beſcheidener eigener Leiſtung zu allen Zeiten ſtarke Anreger geweſen; ſie führen zur Erkenntnis des künſtleriſch Wahren, und das iſt ſtets ein eigentümlich Wahres, weil es den Eindruck der Natur auf eine empfängliche Menſchenſeele zur Aufgabe hat.

Ein ſolcher Atomiſt nach dem Sinne der Weimaraner war auch Friedrich Overbeck. Der Vater dieſes merkwürdigen Künſtlers, Bürgermeiſter in Lübeck und Dichter, hatte auf Carſtens wohltätig eingewirkt. 1806 beſuchte der junge Overbeck in Hamburg Runge, der von einer tiefen, künſtleriſch ſchwer auszudrückenden Gläubigkeit vollkommen beherrſcht war. Runge ſtrebte im Kampf mit den herkömmlichen Formen nach verinnertem Ausdruck. In ſeinen Briefen herrſcht ſchon der Ton ſchwärmeriſcher Sehnſucht nach Glaubensbetätigung, der ſpäter Overbeck eigen war. Nicht

Digitized by Google

Rom lehrte ihm diesen Ton, sondern der protestantische Norden gab ihn an. In Hannover sah Overbeck Zeichnungen, die die Brüder Riepenhausen nach Werken altitalienischer Meister angefertigt hatten. Es war dies eine zweite Anknüpfung an die Dresdener Bestrebungen der jungen Romantik. Joh. Christian Kestner vermittelte sie; er blieb auch später in Rom dem Overbeck ein wohlwollender Freund. Diese Zeichnungen gaben Overbeck einen Begriff von dem, was Giotto, Simone Martini, Masaccio und andere erstrebten. Sie eröffneten ihm eine neue Welt, in die er mit staunender Bewunderung trat. Es sind allem Anschein nach dieselben Blätter, die vierzig Jahre später Rossetti, Holman Hunt und Millais zum Abfall von der akademischen Kunst Englands bewogen. Es geht also von den Riepenhausen und ihrem bescheidenen Werk eine ganz merkwürdige Fülle der Anregung aus, wenn sie gleich selbst nicht von dem Holze waren, aus dem die großen Neuerer geschnitzt werden. Es bedurfte der rücksichtslosen Eigenart eines Blake, um jenen Engländern vorzuarbeiten, jenes Halbnarren von tiefster Erregung der Einbildung, und durch diese eines Aufwühlens alles künstlerischen Denkens.

Der Vater der Riepenhausen, jener Kupferstecher, der dem deutschen Volke Hogarth und mit diesem Kunst aus Eigenem zugängig zu machen strebte, lebte in Göttingen, unter der Regierung des englischen Fürstenhauses. Seine Söhne mochten wohl dort mancherlei Anregungen empfangen haben, die außerhalb des deutschen Idealismus lagen. Fiorillo dürfte auch auf sie wie auf Rumohr gewirkt haben. Schon 1805 traten sie in Dresden mit Runges Freund, dem später selbst zum Katholizismus übergetretenen Maler Friedrich August von Klinkowström in Verbindung, der über ihre Bestrebungen und namentlich über ihren beabsichtigten Übertritt zum Katholizismus Briefe nach Hamburg schrieb. Die beiden Freunde erörterten die Frage, ob es denn nötig sei, um den Alten in der Kunst gleich zu werden, mit ihnen auch im Glauben übereinzustimmen, Katholiken zu werden, wie dies die Riepenhausen taten, Rumohrs Vorgang folgend. Wie wunderbar diese dem demokratischen Sinn der Zeit widersprechenden Schritte zweier jungen Leute auf die Gebildeten wirkten, zeigt Fernows Brief von 1805 an Reinhart in Rom: Er warnt vor dem Auftreten der damals neunzehn und sechzehn Jahre alten Burschen. Sie gehören nach seiner Ansicht zu der Art der Herrnhutersekte, die sich seit

Digitized by Google

einiger Zeit in Deutschland unter den Künstlern, Liebhabern und Ästhetikern gebildet hat, von der Tieck und die Schlegels die Stifter und Großmeister seien. Fernow hofft, daß sie in Rom ausgelacht würden; es sei ja ihr Getue doch nur darauf berechnet, nervenschwachen, schmachtenden Weibern die Köpfe zu verrücken. Doch gäbe es auch gutmütige Seelen, die die Sache in vollem Ernste nehmen.

Overbeck kam 1806, siebzehn Jahre alt, nach Wien. Dort traf er mit dem achtzehnjährigen Franz Pforr aus Frankfurt zusammen und verband sich mit ihm in Freundschaft und gemeinsamem Streben. Ein paar minder Begabte schlossen sich ihnen an. Wächter, der aus Rom vor den aufrührerischen Bewegungen geflüchtet war, bot ihnen Anleitung und Stütze. Er, der fünfzigjährige Mann, der in Pisa und Florenz mit Staunen über sich selbst den Einfluß der frühen italienischen Meister auf sich wirken gefühlt hatte, gab ihnen den Rückhalt, sich gegen das herrschende akademische Treiben aufzulehnen. Waren die jungen Leute durch dieses schon zurückgestoßen, so fanden sie in des erfahrenen Künstlers bewußtem Widerwillen gegen diese Anstalten für Bettelleute die Bestätigung ihres eigenen Empfindens.

Pforr warf sich darauf, Dürers Art zu ergründen. Die vier Jahre seines Lebens, die der Schwindsüchtige zu kämpfen befähigt war, bevor ihn in Rom der Tod erreichte, zeigen eine wunderbare Vertiefung in den deutschesten der Meister. Er ist kein Nachahmer, sondern ein wahrer Künstler, der alle Hoffnung gewährte, daß er aus dem Eindenken in andere zur persönlichen Freiheit gelangne werde. Overbeck erwies sich weicher, minder sicher im Ziel, als ein Künstler von feinen Sinnen und von wunderbarer Klarheit der zeichnerischen Darstellung. Neben Dürer beschäftigten ihn namentlich die alten Italiener und Niederländer des Belvedere. Diese boten den Dürstenden den Frischquell künstlerischer Jugend. Sie sahen in ihnen eine von Regeln nicht angekränkelte, von dem herrschenden antiken Geschmack völlig freie Schönheit und Wahrheit. Der Weg zu eigener Betätigung war durch die älteren Meister geöffnet, die ohne Raffaels Vorbild hatten emporkommen müssen; sie sahen selbst noch in Raffaels Madonna im Grünen jene Zartheit des Umrisses, jene Strenge des Aufbaues, jene Festigkeit im Einhalten des Lokaltones, jene Sorgfalt in der Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes, die der gleichzeitigen

Digitized by Google

idealen Kunst fehlte, so stolz sie auch auf die aus Raffael gezogene Weisheit war!

Die Akademie legte den jungen Künstlern nahe, anderwärts ihre Ausbildung zu suchen. Das sklavische Studium auf den Akademien führt zu nichts! sagte Overbeck. Künstler, die heute gleichen Geistes wären wie sie, würden nach Florenz oder vielleicht nach den Niederlanden gehen. Florenz, die Mutter der Kunst vor Raffael, war damals ein für die Lernenden fast vergessener Ort; sein alter Kunstruhm war ganz vor dem Roms hingeschwunden. Goethe wählte auf seiner Reise den Weg über Bologna: Denn ihm lag mehr daran die Heimat der Carracci als die des Donatello und Lionardo zu sehen; auch in den anderen Reisebeschreibungen, so viel deren erschienen, kommt die Heimstätte der Renaissance verhältnismäßig schlecht weg.

Nach Rom ging das Sehnen der jungen Wiener Präraffaeliten. Das ist es, was sie weiter von den englischen Jünglingen unterscheidet, die etwa vierzig Jahre später sich in London in ähnlicher Abneigung gegen die Akademie und in gleicher Vorliebe für die italienische Frühkunst zusammenfanden. Diese ließen es mit den Anregungen von dorther genug sein und suchten in sich deren Fortführung. Sie blieben in London und wurden ganz englisch; die Deutschen gingen nach Rom und wurden katholisch, und das heißt: allgemein.

Man lachte die jungen Burschen nicht aus in Rom, man nahm sie sogar sehr ernst. Sie zogen zusammen in die Villa Malta, wo Wilhelm von Humboldt als preußischer Gesandter seine Wohnung genommen hatte; später zogen sie nach Sankt Isidoro, in ein kurz vorher aufgehobenes Kloster. Overbeck, Pforr, Hattinger, Vogel bezogen je eine Zelle, das Refektorium wurde die gemeinsame Werkstätte. Andere fanden sich dazu, namentlich Schadows Söhne Wilhelm und Rudolf, die des Alten Lehre von charakteristischer Kunst in den jungen Genossen verwirklicht fanden. Dann kam 1811 Cornelius mit seinem Freunde Xeller. Damals trat auch K. F. E. von Uexküll, ein süddeutscher Kunstfreund, freilich nur beobachtend, dem als Nazarener bald gehöhnten, bald gepriesenen Kreise nah. Es haben sich hier, schrieb er, Künstler von seltenem Talent vereinigt, beinahe ausschließlich nur heilige und Legendengeschichten zu malen. Alles muß streng sein: nur die alten Künstler zwischen Giotto und Raffael sind die wahren Adepten der Kunst; alte Deutsche

Digitized by Google

vor 1520 lassen sie auch mit ankommen; selbst Raffaels Art zu malen aber, daß er die des Perugino verließ, ist eine Verirrung des großen Mannes; den Giulio Romano sehen einige schon nicht mehr an. Sie tun Verzicht auf die Vorteile der Ölmalerei, haben scharfe Umrisse, daß man glaubt ein Gemälde aus den alten Missalien zu sehen. Linien- und Luftperspektive werden absichtlich vernachlässigt, denn die Alten haben sie auch nicht. Die Färbung ist grell und die Figuren häufig platt. Goldgründe, goldene Glorien, Goldsäume an den Röcken und die Röcke selbst schillernd, Engel mit goldenen Haaren und Schwingen, auf goldenen Harfen spielend, kommen zur Verwendung wie bei den Künstlern der Zeit vor 1500. Auch fehlen nicht, wie bei Dürer und Breughel, im Vordergrunde Kräuter, Schmetterlinge, Kröten, Eidechsen und derlei mehr, Blumen ungerechnet. — Man sieht, daß sich bei Uexküll Erstaunen mit Hohn mischt. Denn er kann, als eifriger Freund der Richtung des Carstens, diesen Wandel nicht billigen. Würden Orcagna, Masaccio, Perugino nicht als richtig fühlende Menschen, kämen sie heute zur Erde, Sitte und Denkart des 19. Jahrhunderts angenommen haben? Malten sie nicht deutlich für ihre Zeit, während das gleiche für das 19. Jahrhundert undeutlich und folglich unwirksam ist? Würden sie sich nicht die Fortschritte der Technik zu eigen gemacht, jener in Farbe, Beleuchtung, Geschmack sich erfreut haben? Hätten dies nicht auch die besseren Köpfe unter den Dichtern des Mittelalters, z. B. jener der Nibelungen getan? Ist's nicht ein Beweis sinkender Kunst, sagt er mit Goethe, wenn man bedingte Muster nachzuahmen strebt, während die steigende Kunst nach weiterer Vollkommenheit ringt und diese in der Natur findet, gleich eben den alten Meistern?

Eine weitere Äußerung Uexkülls gibt einen wichtigen Aufschluß über die Denkart der Zeit: Wächter hatte ihn um Rat gefragt, ob er dem den jungen Tobias geleitenden Engel Flügel geben solle. Er antwortete, daß er dies tun solle, wenn er, wie ein Tiroler Maler eine Kirche im Stücklohn ausmale; wenn er für Putzstuben frommer Protestanten schaffe; oder wenn er der romantisch mystischen Schule angehöre. Die alle können sich den König nicht ohne Krone und den Engel nicht ohne Flügel denken. Arbeite er aber für die gens d'esprit, so kann der Engel in dem Moment keinen Flügel haben, sondern höchstens in dem späteren des dénouement, wo er sich zu erkennen gibt. So allein könne

Digitized by Google

der Künstler statt eines insipiden, geschlechtslosen Engels eine individuelle Charakterfigur produzieren. Also zeigt sich in Uexküll die Zeitbildung mit ihrer in Fremdworten schwelgenden Sprache in vollem bewußten Gegensatz zum dummen Volk. Der Maler aber soll für die Gebildeten schaffen, wenn er kein Romantiker sein will!

In dem Kreis, den Uexküll schilderte, wurden Overbeck und Cornelius bald als die Häupter anerkannt. Seine größere gemeinsame Tat war seit 1815 die Herstellung von Freskomalereien in der Wohnung des preußischen Generalkonsuls Jakob Salomon Bartholdy. Der Besteller ist von bezeichnender Art. Als Sohn jüdischer Eltern, in Berlin geboren, in österreichischem Dienst gegen Frankreich fechtend, war er 1813 in die preußische Diplomatie getreten, nachdem er 1805, sechzehn Jahre alt, protestantisch getauft worden war. Er zahlte den Malern für ihre Malereien im ganzen 250 römische Taler. Cornelius leitete die Arbeit, Overbeck, Philipp Veit und der junge Schadow führten sie mit ihm gemeinsam aus. Man wählte für die acht Bilder die Geschichte Josefs, die allen drei Konfessionen gemeinsam war. Der jüdisch-protestantische Kunstfreund wollte von den katholisch Gewordenen nicht etwas ihren religiösen Gefühlen Widerstreitendes fordern. Aber es ist auch bezeichnend für die katholische Kirche jener Zeit, daß sie ihm die Sorge um die jungen, ihre Vertiefung erstrebende Malerschar überließ, während dem Protestanten oder Heiden Thorwaldsen vom Papste große Aufträge zufielen.

Cornelius war unter diesen Künstlern der einzige im Katholizismus Erzogene. Die beiden Brüder Philipp und Johannes Veit waren Berliner, Enkelsöhne des Moses Mendelssohns. Ihre Mutter Karoline wurde von ihrem ersten Gatten, dem Kaufmann Simon Veit, geschieden, hatte sich mit Friedrich Schlegel wieder verheiratet und war mit Gatten und Söhnen 1805 im Kölner Dom in die katholische Kirche aufgenommen worden. Damals waren die beiden Brüder zwölf und fünfzehn Jahre alt. Die katholische Kirche duldet bekanntlich die Wiederverheiratung Geschiedener nicht; sie erklärte in diesem Falle die erste jüdische Ehe der Karoline als ungültig. Nach ihrer neuen Überzeugung waren die Jünglinge also in der Kebsehe erzeugt. Auch die beiden Brüder Schadow kamen aus Berlin, Wilhelm, der Maler, und der früh verstorbene Rudolf, der Bildhauer, beide Söhne des alten Gott-

Digitized by Google

fried. Ihre Mutter hatte sich in Wien in einem Kloster taufen lassen, war von ihrem Vater aus diesem befreit und nach Berlin gebracht, von Schadow nach Wien und weiterhin auf seiner Studienreise nach Italien entführt worden. Sie hatte also, wenn ich die Notiz von Schadows Biographen Julius Friedländer recht verstehe, alle drei Konfessionen durchschritten, ehe sie einundzwanzig Jahre alt wurde. Früh waren die jungen Männer in den Kreis der hochgebildeten Berliner Judenschaft gekommen. Moses Mendelssohn, Markus Herz der Arzt, Henriette Herz, die Freundin der Karoline Veit, der junge Börne gehörten dem Kreise an, aus dem Overbecks und Cornelius' Mitarbeiter stammten.

Diese Maler, namentlich Wilhelm Schadow, knüpften an die ältere römische Schule an. Schick wurde für sie bedeutungsvoll, als ein Künstler, der bei David malen gelernt und der sich in Rom an dem Vollton raffaelischer Ölgemälde gestärkt hatte. Schadow kam von der Berliner Akademie her, wo sich die Technik noch bis zu einem gewissen Grade erhalten hatte, wo ein Gefühl dafür lebendig blieb, daß das Können erst den Meister mache. Jedenfalls war seine Anwesenheit in Rom den Malern sehr vorteilhaft, als sie sich daran machten, die Malweise des Fresko wieder zu beleben. Diese Aufgabe nahmen sie mit der festen Überzeugung auf sich, daß sie dadurch in der Hervorbringung von Werken bleibenden Wertes gestärkt und gefördert würden. Freilich schrieb Cornelius an Görres, wenn der Geist Gottes nicht mit dieser Kunst sei, so helfen alle Mittel nichts, blieben die größten Anstrengungen nichts als Tand. Diesen Geist vorausgesetzt, sei die Malweise des Fresko aber geeignet, alle Grundbedingungen der Kunst aufs Freieste und Größte in sich aufzunehmen. Statt auf dem Wege leeren Eklektizismus bloß unvereinbare Äußerlichkeiten vereinen zu wollen, zieht sie wie in einen Brennpunkt die von Gott ausströmenden Lebensstrahlen zu einem glühenden Brande zusammen, der wohltätig die Welt erleuchtet und erwärmt! Cornelius war sich also einer künstlerischen Tat bewußt; er zweifelte nicht, daß die Gemälde im Bartholdyschen Hause das Flammenzeichen auf den Bergen zu einem neuen edlen Aufruhr in der Kunst gäben; Kräfte würden sich zeigen, rief er aus, die man unserem bescheidenen Volke in der Kunst nicht zugetraut hätte; Schulen würden entstehen im alten Geist, die ihre wahrhaft hohe Kunst mit wirksamer Kraft ins Herz der Deutschen, ins volle Menschenleben ergössen!

Digitized by Google

Und woher dieſer Schwung, woher die Hoffnung auf die alte, neu errungene Malweiſe? Fresken werden auf den naſſen Kalk gemalt und zwingen dadurch, daß das friſch angeworfene Kalkfeld vor dem Erſtarren fertiggeſtellt oder abgeſchlagen werden muß, zu raſchem, entſchiedenem Schaffen. Es kann daher die Malerei ſich nicht in die Einzelheiten erſtrecken, ſie muß auf das Ganze gerichtet ſein. Es fehlt ihr zumeiſt die Tiefe und Leuchtkraft der Ölfarbe, ſie behält etwas Zeichneriſches ſelbſt in ihren größten Meiſterwerken. Erſt die ſpätere Renaiſſance vermochte ihr die Weichheit der Übergänge und die Tonfriſche zu geben, die im Ölbild leichter erreicht worden war. Sie zwang zum Verzicht auf ein maleriſches Gut, auf daß die Zeit ſtolz war. Damals war Giovanni Battiſta Tiepolo, der die Farbigkeit des Fresko zur höchſten Vollendung gebracht, etwa vierzig Jahre, ſein Sohn und Gehilfe Giovanni Domenico erſt zwanzig Jahre tot. Trotzdem war die Kunſtübung und das, was in ihr von dieſen erſtrebt worden war, gänzlich vergeſſen, und mehr noch verachtet als vergeſſen. Nicht minder war die königliche Sicherheit verſchwunden, mit der die Barockmeiſter die Kunſtart übten. Was die römiſchen Kloſterbrüder mit Hilfe eines alten Maurers erreichten, iſt kindlich neben der vergangenen Herrlichkeit; wie ſie es erreichten, durch ſorgfältiges Zeichnen von Kartons, Ausmalen von Skizzen in Waſſerfarben, peinliches Übertragen auf den Kalk — das war ein mühſeliger Weg gegenüber der Meiſterſchaft der Alten, die in Fresko dachten und die bewegte Figur hinreichend beherrſchten, um aus dem raſch gefertigten Entwurf gleich ins Große zu arbeiten.

Die Bilder ſelbſt befinden ſich jetzt in der Berliner Nationalgalerie, dem deutſchen Kunſtfreunde bequem zugänglich. Er muß die Fähigkeit erlernt haben, ſich in alte Zeiten zurück zu verſetzen, um ſie genießen zu können. Grübe ſie ein ſpäteres Jahrhundert gleichzeitig mit Tiepolos Deckenmalereien im Schloß zu Würzburg oder im Palazzo Labia in Venedig aus, ſo käme kein Menſch auf den Gedanken, daß ſie die jüngeren ſind: Ein Stammeln neben der vollendeten Meiſterſchaft der Rede. Im Gegenſtand ſind die römiſchen Bilder geradezu gleichgültig. Was ſollen der Welt die Erzählungen der altteſtamentariſchen Geſchichten in einem entlehnten Tone, wenn deſſen Vorbilder auch noch ſo treuherzig ſind, und wenn man auch noch ſo klar erkennt, daß die Maler ſich mühten, mit den alten Formen auch die alte Sinnigkeit der Beobachtung

Digitized by Google

zu erringen! Es ist für den Nachlebenden ganz außerordentlich schwer, bei den Unbeholfenheiten nicht zu lächeln; über die Anmaßung sich nicht zu ärgern, mit der diese Bilder sich über die Leistung der drei vorhergehenden Jahrhunderte hinwegsetzten. Man wird allen jenen volles Recht geben müssen, die mit Hohn sich von dieser Anmaßung abwendeten, daß hier Raffael und Michelangelo den eigentlich rechten, von ihnen verfehlten Weg gewiesen werden sollten; wie hier im Geiste Steine auf Correggio und Tizian, auf Rubens und Rembrandt geworfen wurden; wie sich eine Schar von jungen Männern bewußt in einen Gegensatz zur höchsten Kunstvollendung stellte, nicht als Neuerer, sondern als Verächter; nicht um sich selst, sondern um eine von ihnen verehrte alte Zeit als unfehlbar an die Stelle alles anderen zu setzen. Wenn je die Ablehnung kecker Neuerungen berechtigt war, so hier!

Und doch hat Cornelius recht behalten. Das Flammenzeichen weckte den edlen Aufruhr! Das folgende Geschlecht nannte die Bilder epochemachend, zählte von ihnen aus die neue Zeitrechnung der deutschen Kunst. Carstens, der einst als Neuerer Gefeierte, sank zum Vorläufer herab, Mengs wurde gänzlich vom Throne der Verehrung gestoßen, das Rokoko und das Barock verfielen der Verachtung, ja dem Zerstörungseifer. Man nannte es Zopf. Und wer den Zopf abschnitt, war ein gebildeter Mann.

Wir Nachlebende aber müssen die Kunst des Bartholdyschen Hauses betrachten etwa wie die Äginetischen Bildwerke oder den Giotto und seine Zeit. Wir können sie nicht schlechthin, sondern nur aus der Zeit beurteilen, wollen wir ihnen gerecht werden. Und da sind sie denn ein Stück des Entwickelungsganges, ein Ende ebenso sehr, wie ein Anfang, wie jedes irdische Ding. Ein Ende, ein Ergebnis der Kunstanschauung, die den Inhalt über die Form stellte, oder richtiger den im Schrifttum gefundenen Gedanken über die künstlerisch empfundene Darstellung. Hierin sind sie die Früchte der katholischen Reform und ihrer Unterordnung der Kunst unter den lehrhaft-kirchlichen Zweck und der wissenschaftlichen Aufklärung, der Herrschaft des geschriebenen Wortes. Die Kunst selbst war im Gebiete der Kunst schwach geworden, seitdem sie nicht mehr Eigenes, sondern Erzähltes darstellen wollte; die Künstler hatten verlernt, die Stoffe in sich zu suchen, weil sich ihnen von allen Seiten fertige Vorwürfe anboten. Man hatte ganz und gar auf-

gehört, dekorativ zu arbeiten, das heißt das Bild in den Raum hineinzudenken. Was ſollte im Hauſe des preußiſchen Generalkonſuls die Lebensgeſchichte Joſefs? War es das, was die Künſtler tatſächlich beſchäftigte, die ſo viel von ihrem Glauben ſprachen, ſo ganz in den katholiſchen Gedankenkreis ſich eingelebt hatten? Dazu der Lärm? Um eine altteſtamentariſche Geſchichte in Bildern nachzuerzählen, für die der Jude, der Proteſtant wie der Katholik gleichmäßig ſich einſetzen konnte! Dazu der Übertritt zum Katholizismus.

Ein Ende war die nachahmende Richtung der Darſtellung. Es war nichts Neues damit erreicht, daß man den Kreis der Nachahmung erweiterte, an Stelle der ſpäten Renaiſſance der Carracci und des Tintoretto die frühe Renaiſſance, Maſaccio und Luca Signorelli, als die wahre Kunſt hinſtellte. Dadurch hatte wohl die äußere Form, nicht aber die künſtleriſche Geſtalt ſich geändert. Nur in einem lag ein Fortſchritt: In der Notwendigkeit Neues zu verarbeiten. So lange die Alten nicht erreicht waren, ſolange man noch nicht alles, was die Zeit aus ihnen zu ziehen vermochte, entlehnt hatte, ſolange ſie noch ein fernes, erhofftes Ziel darſtellten, war das Streben nach ihnen geiſtig anregend. Mit dem Erreichen des Zieles endet die Bedeutung aller nachahmenden Kunſt.

Ein Anfang war dagegen, daß der einzelne im Nachahmen einer neuen Richtung ſich freier geben konnte; daß es einer Vertiefung bedurfte, um die fremde Form zu erlernen; und dieſe konnte nur dadurch erreicht werden, daß die Künſtler gleich ihren Vorbildern entſchiedener zur Natur zurückkehrten. Aber vergleicht man ihre Erſtlingsarbeiten, die merkwürdig ernſte Vertiefung in die Form, Arbeiten von unvergleichlicher Treuherzigkeit und Redlichkeit mit den ſpäteren, ſtilvollen Ergebniſſen ihres Präraffaelismus, ſo ſieht man alsbald, wie bitter der Verluſt war, der Rom dieſen jungen Männern brachte, Rom und der Katholizismus. Sie beugten ſich unter idealiſtiſche Werte, ſie machten in ihrer ſelbſtändigen Entwickelung Halt, um ſich vor der Größe fremder Mächte zu neigen; ſie waren ein Ich geworden und lernten nun zu wünſchen, ein Du zu ſein. Ein Anfang neuer Kunſt hatte ſich in Deutſchland gezeigt: Seine beſten Kräfte gerieten zum Schaden des Deutſchtums zwiſchen die Steine der römiſchen Kunſtmühle, die alles verſchlingenden, alles verkleinernden; die freie Entfaltung des Könnens wurde unterbrochen durch das Wiederauftauchen der

Abhängigkeit vom Alten. Die Kritik fand dadurch das Mittel, der jungen Kunſt beizukommen, weil ſie aufgehört hatte, eine wahrhaft eigene, rein künſtleriſche ſein zu wollen. Man hob die in Feſſeln geſchlagene jubelnd auf die Schultern, denn nun verſtand man ſie erſt, ſeitdem ſie wieder der idealiſtiſchen Äſthetik ſich untergeordnet hatte, ſeitdem man ſie an ihren Feſſeln meſſen konnte. Das ſchönheitsdurſtige Hellenentum war freilich nicht auf den erſten Schlag zu gewinnen; die platte Aufklärung witterte Unheil. Sie hätte den jungen Künſtlern ihren Realismus ſowie die Nachahmung des als häßlich, veraltet Belächelten verziehen, wenn es ihnen nicht ſo bitter ernſt um den Glauben geweſen wäre. Und im Ringen um dieſen änderten ſie ſich ſelbſt. Sie waren unbefangen im Schaffen geweſen, jetzt wurden ſie befangen in Frömmigkeit; ſie waren Realiſten geweſen, jetzt wurden ſie romantiſche Idealiſten.

Fromm ſein iſt gewiß ein guter Boden für das künſtleriſche Schaffen. An ſich macht es nicht befähigter zur Kunſt; zahlloſe Fromme waren und ſind nicht künſtleriſch befähigt, nicht einmal künſtleriſch geſtimmt. Den Malern war es gelungen, die Natur mit unbefangenen Augen anzuſehen, kindlich vor ihr zu empfinden; ſie wollten nun auch religiös unbefangen erſcheinen. Sie meinten dies zu erreichen, indem ſie zum kindlichen Glauben der alten Meiſter zurückkehrten. Das iſt ihr großer Irrtum geweſen. Denn man kann ſich, wenn man ein Wiſſender iſt, nicht mehr zum Nichtwiſſenden machen. Das Weib iſt nur einmal Jungfrau, ſie kann ſich die Jungfernſchaft weder durch Tugend noch durch Keuſchheit, am wenigſten durch die Abſicht bloßen Vergeſſens wiedergeben. Der Mann iſt nur einmal Kind, lebt nur einmal in der Kindlichkeit; mancher länger als andere; aber keiner kann ſich in Verlorenes zurückſchrauben.

Man ſah die alten Meiſter für Vorbilder an, die nicht nur in ihren Formen, ſondern in ihrem ganzen Denken nachgeahmt werden könnten. Hielt man ſich in dem ganz ungriechiſchen Weimar und Berlin für moderne Hellenen, ſo in dem ganz ungotiſchen Rom für moderne Gotiker. Man glaubte an die eigene Wandlung oder hielt doch feſt an der Abſicht, an ſie zu glauben. Man rief ſo laut nach Frömmigkeit, daß viele ſie zu haben glaubten, deren ganzes Weſen ihr doch ſo fern lag. Man wollte nicht einſehen, wie gewaltig ſich die Lebensverhältniſſe ſeit dem Mittelalter geändert hatten.

Digitized by Google

Wer in früheren Jahrhunderten der römischen Kirche feind wurde, hörte darum nicht auf, christlich gläubig zu sein. Man konnte die Richtigkeit einzelner Lehrsätze, den Wandel der Geistlichkeit, die Einheit der Kirche als Regiment bekämpfen, ohne an den christlichen Heilswahrheiten zu zweifeln. Es gab gar kein Leben außerhalb dieser, seit die gnostischen Lehren zu Boden geworfen waren, wie sie beispielsweise noch im Templerorden auftauchten. Man glaubte ohne Zweifel, man ward im Glauben geboren und starb in ihm, und wenn man gleich zehnmal als Ketzer gefoltert wurde, alle Strafen der Kirche auf sich zog. Savonarola, Luther sind dafür Beweis. Aber die Philosophen des 17. und 18. Jahrhunderts hatten die Lage völlig verschoben. Die Kirchen hatten sich dem Wandel nicht gewachsen gezeigt. Sie hielten die Geister nicht mehr völlig umfangen, sondern forderten von ihnen Verzicht auf den Zweifel, also den Willen auf Glauben im Gegensatz zu den in der Zeitströmung liegenden Ergebnissen des Denkens, die auf Unglauben hinwiesen. Jetzt wird man im Zweifel geboren und soll den Glauben wählen; jetzt ist es ein Verdienst, zu glauben. Heute ist der kein großer Naturforscher, nicht einmal ein besonders Gebildeter, der von Elektrizität und Anziehungskraft der Erde etwas weiß; es gehört solches Wissen zum allgemeinen mittleren Besitzstand. Im Mittelalter war man nicht dümmer, als es die Leute von heute sind, wenn man weniger wußte; aber man war auch kein tiefer angelegter, kein besserer Mensch, wenn man glaubte. Es war das Glauben nur ein Beweis dafür, daß man in seiner Zeit lebte. Fromm sein hieß einst ein guter Mensch sein, weil eben die Überzeugung von der Wahrheit der christlichen Lehre kein Verdienst war. Jetzt trennt sich Sittlichkeit und Glaube. Man kann ohne Sittlichkeit gläubig und ohne Gläubigkeit sittlich sein. Auf beiden Seiten wird man dies leugnen, sich Heuchelei vorwerfen. Aber gerade aus diesen Vorwürfen bestätigt sich der Zwiespalt.

Die jungen Romantiker vertieften sich in die alte Kunst, in der sie Kindlichkeit mit Geheimsinn gepaart fanden. Das Streben nach Einfachheit der Sitten, Rousseauscher Herkunft, mischte sich mit dem nach Einfachheit der Form, heidnisch-griechischer Herkunft. Sie hätten sich auch auf Savonarola berufen können, dessen Kampf ja auch dem Verfall der Kunst galt. Auch er hatte den Malern seiner Zeit Weltlichkeit vorzuwerfen und sie auf den In-

Digitized by Google

Digitized by Google

halt der zu schaffenden Werke hingewiesen, da sie ihm zu viel Gewicht auf die äußerliche Schönheit zu legen schienen. Er war mit den Meistern, die man heute „naiv“ nennt, recht übel umgegangen; ihm schienen sie keineswegs so. Und wenn man die Deutschen von 1800, welche aus ihren Kleinstädten kamen, mit den Florentinern von 1500 vergleicht, darauf achtet, aus welchen staatlichen und gesellschaftlichen Kämpfen beide hervorgingen, so muß der Geschichtskundige von 1900 darüber lächeln, daß man in Weimar oder Dresden glaubte, die Florentiner als harmlose Leute von oben herab beurteilen zu dürfen. Der in seinem Lebenskreis Beschränkte verstand nicht einmal das in einem gewaltigen Kampfe sich entwickelnde, großstädtische, aufreibende Treiben des alten Florenz, des Rom der großen Renaissancezeit; er sah nicht, wie es einem Botticelli in allen Gliedern prickelt vor Nervosität, wie schon in einem Perugino die Frömmigkeit dahin führt, daß er auf ältere Kunst zurückgreift, absichtlich die alte von ihm für würdiger gehaltene Art den nach Neuem strebenden jungen Florentinern entgegensetzt; daß Raffael nur so lange in altertümlicher Kunst beharrte, bis er in Rom einsah, daß die Kirchenhäupter auf die Innigkeit des Ausdruckes gern verzichteten, wenn sie dafür einen gelehrten Inhalt und Schönheit erlangen konnten.

Seit Overbeck 1813 zum Katholizismus übergetreten war, fand er in diesem sein volles Glück. Er sprach es selbst aus, daß er durch seine Werke die Seelen im Glauben und in der Andacht stärken wolle, und daß er hierin seinen höchsten Ruhm sehe. Sein Schaffen ist Gebet, Gebet um das eigene Heil und im Sinne der guten Werke um das Heil anderer. Ihm ist die Lehre der Kirche völlig ins Blut übergegangen, daß das Bild Wert erhält durch die in ihm verwirklichte, anschaulich gemachte Heilswahrheit; daß die künstlerische Leistung nicht um ihrer selbst willen Bedeutung hat, sondern nur deshalb mit Anstrengungen geleistet werden soll, weil sie eine Opferhandlung ist, ein Opfer des Besten, was im Menschen ist, dargebracht am Altar der Kirche. Keiner hat es je gewagt, an seiner reinen Frömmigkeit, an der Lauterkeit seiner in Überzeugung schlummernden Seele zu zweifeln, seine Milde und Hingabe an den Glauben als unecht, gemacht hinzustellen. Overbeck neigte sich in Bewunderung vor Fra Angelico; keiner war ihm verwandter in der Kindlichkeit seiner Hingabe. Und es sei hinzugefügt: Keiner hat in gleicher Weise dauernd seine Gemeinde ge-

Digitized by Google

funden. Die Kunst des Cornelius wurde ein Gut nur weniger, solcher, die mit ihm heranwuchsen, unter ihm sich entwickelten; die lärmenden Erfolge Kaulbachs und Pilotys sind verklungen. Nur noch Overbecks und seiner Schüler Werke halte die Liebe zahlloser Verehrer an sich fest, nur sie sind noch heimisch im deutschen Hause. Die Heiligenmalerei ist noch heute unter seinem Einflusse: In jedem Farbendrucke der schmerzensreichen Jungfrau spiegelt sich seine Gläubigkeit wieder. Nicht Raffael beherrscht den Markt der Welt, nicht seine Madonnen in ihrem Spiel mit dem Kinde, in ihrer schlichten Daseinsfreude findet man zumeist in den Kirchen und Stuben der Katholiken, sondern neben den schmerzensbewegten Köpfen Guido Renis die sanfte Hingabe, den milden Augenaufschlag, die jungfräuliche Zaghaftigkeit, die Overbeck seinen Gestalten zu eignen wußte. Andere nahmen seine Formen auf, vergröberten sie in ihrer Wirkung; aber die Grundstimmung geht noch heute von ihm aus: sie ist die einzige von den zu Anfang des Jahrhunderts geborenen, die das Jahrhundert überdauerte.

Und wenn Overbeck der Ansicht war, nur der reine Glaube befähige ihn zu seiner Kunst, so war er im vollen Recht, ebenso wie er im Unrecht gewesen wäre, wenn er gesagt hätte, der Glaube allein befähige zur Kunst überhaupt; das sagte er aber nicht. Er ging mit fromm gescheitelten Locken durch die Welt, aber auch mit einem absichtlich kindlich erhaltenen Geiste unter diesen. Sein Leben bezeugt dies. Ein riesiges hölzernes Kreuz empfing den Besucher beim Eintritt im Vorzimmer seiner Wohnung, die er fern vom leichtfertigen Schwarm der Reisenden aufschlug. Sie war klösterlich karg eingerichtet; die Werkstätte ein Heiligtum, in dem er wirkte, immer leutselig und bereit, seine symbolischen Absichten an den auf der Staffelei stehenden Werken zu erklären. So erzählt Heinrich Lehmann, der Overbeck nach dem Tode seiner Frau zu besuchen sich beeilte und sehr erstaunt war, daß er den Ausdruck der Teilnahme zurückwies: Es ist ein Anlaß, Gott zu danken und sich zu freuen, sagte der fromme Mann. Unser Leben lang beten wir „Herr, dein Reich komme“, und wenn es kommt, heulen und klagen wir, anstatt uns zu bedanken! Als sein einziger neunzehnjähriger Sohn starb, dankte er Gott auf den Knien, daß er ihn vor der Versuchung dieser sündigen Welt bewahrt habe. Wer wird es wagen, angesichts des tiefsten Schmerzes, der ein Menschenherz berühren kann, an der Aufrichtigkeit des Mannes zu

Digitized by Google

zweifeln! Gott hatte seinen Sohn so leben lassen, wie er es von sich selbst wünschte, als Kind, unwissend der Sorgen und Sünden dieser Welt. Ob es dann nicht besser sei, daß er nie geboren wäre, darüber zu grübeln hielt ja Overbeck gewiß auch für eine Sünde!

Groß ist die Treffsicherheit, mit der Overbeck eine gewisse Richtung des geistigen Lebens seiner Zeit zum Ausdruck brachte und daher auch der innige Anteil, mit dem die Geistesgenossen ihm und seinem Schaffen folgten. Selbst Fernerstehende riß er mit sich fort; er weckte ein Gefühl in ihnen, das sonst ihrem Wesen fern stand. Daran ändert der Umstand nichts, daß die Kunstkritik seit dem ersten Tage und bis heute Overbecks Kunst bekämpfte, belächelte und vom ersten Tag ihres Entstehens an für überwunden erklärte. Ihre Lebenskraft durchbohrte nicht Friedrich Vischers scharfe Feder, noch ersäuften sie die Tintenströme der letzten Jahrzehnte. Nur wer noch den Mut hat, sein persönliches Behagen als Maßstab der Kunst zu betrachten und die aus diesem gezogenen Schlüsse anderen als notwendig zuzumuten, wird die Liebe der Frommen, der Protestanten wie der Katholiken, zu Overbeck und zu seiner Schule für künstlerischen Ungeschmack, für eine ästhetische Schwäche halten können. Solchen Leuten, freilich der Mehrzahl von jenen, die in der Kunst mitreden, kann man nur nach des Malers Müller Rat die Hand zum Abschied reichen, um seines Weges zu ziehen. Gründe für das Gefallen hat jeder bei der Hand; sie sind, um mit Falstaff zu sprechen, billig wie Brombeeren; und aus Gründen ist rasch ein System bereitet. Aber man kann den Gegner, der andere Gründe hat, nicht widerlegen. Will man ihn nicht hinter die Ohren schlagen, so muß man ihn unbekehrt ziehen lassen. Höchstens kann man ihn überreden. Und so sind denn die eigentlich leitenden Kritiker stets Überreder gewesen.

Das Werk, in dem Overbeck nicht nur seine beste Kraft, sondern sein künstlerisches Glaubensbekenntnis gab, ist das Magnifikat der Künste im Frankfurter Museum. Er erklärte es selbst mit Worten; so die Reihe von Künstlerbildnissen im unteren Felde des Bildes: Mit Michelangelo schließt für Overbeck die Reihe der gottgefälligen Künstler; er habe von der Bewunderung der Antike sich hinreißen lassen, diese als neuen Götzen in seiner Schule aufzurichten; und Raffael fühlte sich nicht so bald in der Kraft seiner auffassenden Gaben, als ihm auch gelüstete, die Hand nach dem Verbotenen auszustrecken, und die Schranken der Gottes-

Digitized by Google

furcht ihm läſtig wurden. Und ſo wurde denn die Sünde des Glaubensabfalles in der Kunſt um eben dieſe Zeit an vielen Orten zugleich vollbracht, indem man nicht mehr Gott dem Herrn mit der Kunſt dienen, ſondern ſie ſelber auf den Altar ſtellen wollte. Und billig traf nach Overbecks Überzeugung ſolche Sünde der Gottvergeſſenheit auch alsbald die Strafe der Gottverlaſſenheit, ſo daß wir mit Staunen die Künſte plötzlich in einen Verfall geraten ſehen, der uns mit größerem Widerwillen erfüllt als die Erzeugniſſe irgend einer roheren Zeit. Ihm haben die neueren Künſtler wohl künſtleriſches Verdienſt, aber ſie haben keinen Raum unter den Meiſtern der chriſtlichen Kunſt. Alſo nicht Rubens, der Maler der Jeſuiten, nicht Murillo, der Maler der ſiegreichen Inquiſition mit aller ſeiner Inbrunſt, nicht Guido Reni mit ſeiner weichen Tränenſeligkeit, nicht die Vollender von St. Peter, dem Dom, in dem der Papſt ſein höchſtes Amt vollzog, und ſtolz war, es dort zu vollziehen.

Das Magnifikat der Künſte iſt 1840 vollendet worden. Die katholiſche Kirche hatte ſchwere Kämpfe hinter ſich. Der Orden, der ſie aus den Wirren der Reformationskämpfe mit unerhörter Kraftäußerung herausgeriſſen hatte, die Jeſuiten, hatten das unwandelbare Kirchenſyſtem auch noch im 18. Jahrhundert, obgleich mit ſchwindender innerer Kraft verfochten. Dem Drängen, namentlich der romaniſchen Staaten, erſt Portugals, dann Frankreichs, Spaniens, Siziliens folgend, hatte 1793 Papſt Clemens den Orden aufgelöſt. Überall meldeten ſich die Beſtrebungen, Nationalkirchen an Stelle der allgemeinen zu ſchaffen, die Kirche im Sinne der Aufklärung zu wandeln; bis die franzöſiſche Revolution, die Lehre als Privatſache erklärend, die Kirche völlig zu verdrängen, die Prieſter dem Staat unterzuordnen ſuchte. Napoleon ſchien berufen, noch einmal ein Avignon zu ſchaffen, die Kirche einem Staate dienſtlich zu machen. Der Papſt wurde gezwungen, nach Frankreich zu kommen, die Franzoſen herrſchten in Rom, die Zeit der babyloniſchen Gefangenſchaft ſchien wieder anzubrechen. Das war die Zeit, da Overbeck ſich mit der Sehnſucht nach dem Katholizismus erfüllte. Seit dem 24. Mai 1814 war Pius VII. wieder in Rom, nahm wieder Beſitz vom Heiligen Stuhl und ſtellte den Orden Jeſu wieder her, damit er zum zweiten Male den Wiederaufbau der Kirche beginne. Nachdem die Neuerungsſucht die Welt in Kampf, Krieg und Verderben geſtürzt, war man ihrer müde;

Digitized by

das Alte, Überlieferte, Ehrwürdige sollte wieder auf den Thron gesetzt werden; die weichherzige Lehre von der Duldung bekämpft werden. Denn der gläubige Katholik hält die Abtrünnigkeit von der Lehre für ein Verbrechen, für ein Verscherzen des höchsten menschlich-ewigen Gutes: Und wer, dem es Ernst ist um das Wohl der Menschen, kann andere in dieser furchtbaren Gefahr für ihr Heil hinwandeln sehen, ohne helfend einzugreifen, ohne den vernichtenden Feind zu bekämpfen!

So stand Overbeck in seiner Jugend mitten in der allgemeinen Strömung im Katholizismus. Man erkannte in ihm sehr wohl einen wichtigen Mitkämpfer. Aber das dauerte eben nicht lange. Sobald die Kirche sich wieder gesammelt und befestigt hatte, wurde sie sich auch ihrer alten Grundsätze der Kunst gegenüber bewußt. Man dachte nicht daran, den fürs Mittelalter schwärmenden Deutschen zu beschäftigen, man kümmerte sich wenig um die Begeisterung des Malers, der in romantischem Idealismus nie aufhörte ein lernbegieriger, folgsamer Jüngling zu sein. Die Kirche teilte nicht die Schwärmerei für das 15. Jahrhundert und tat recht daran, denn es war wahrlich für sie kein glückliches gewesen. Sie teilte auch nicht die Begeisterung für das Mittelalter, nicht einmal für dessen Kunst. Es wurde auch jetzt in Rom keine gotische Kirche gebaut, denn Rom war auch jetzt wieder in erster Linie der Sitz des päpstlichen Staates, die Hauptstadt des Nachfolgers der Imperatoren. Es war Overbecks Schicksal, daß er in der Geradheit und Unwandelbarkeit seines lauteren Wesens ein mystisch schwärmender Deutscher blieb. Schon einmal waren der Kirche solche Anhänger lästig geworden. Man erinnerte sich der Tage des Ekkart, Tauler, Heinrich Suso, Johann Ruysbroek und der Gottesfreunde. Man wußte, daß die Kirche gegen ihre Lehre mit dem Verdammungsurteil mehrfach hatte vorgehen müssen; man hatte gesehen, wie die spiritualen Separatistenvereine sich aus der Übertiefe der Grübelei herausgebildet, die Kirche in Lärm und Sorge gestoßen, endlich die Reformation geweckt hatten. Diese Richtung war es nicht gewesen, die der Kirche das Heil brachte, wie man es in Rom verstand. Rom selbst hat ihr nie gehuldigt. Und auch jetzt empfand sich Rom zuerst als politische Macht, die sehr rasch mit dem protestantischen und selbst mit dem katholischen Deutschland in Streit geriet; man war dort keineswegs der Ansicht, daß die nachraffaelische Zeit eine gottverlassene, und daß die vorraffaelische, mystische die wahrhaft

Digitized by Google

chriſt-katholiſche ſei. Man kannte die Myſtiker beſſer als die deutſchen Kunſtſchwärmer; man lächelte wohl über dieſe in ihrer täppiſch ſich überhebenden Begeiſterung, in ihrer über die neueſten Errungenſchaften nicht hinausſchauenden Wiſſenſchaftlichkeit, wenn man las, wie ſich in den Köpfen der Jungen die großen Geiſteskämpfe des Mittelalters ſo kindlich, ſo harmlos als ein Werfen mit lyriſchem Zuckerzeug darſtellten; wenn man die ungeheuren Kämpfe der Ordensſtifter um Selbſtreinigung im Vergleich mit dem Kloſterleben in ſich ſelbſt verliebter deutſcher Künſtler betrachtete. Rom hatte auch mit Overbecks Kunſt wenig, eigentlich nichts zu tun. Abgeſehen von dem Roſenwunder des heiligen Franziskus an der Schauſeite von S. Maria degli Angeli zu Aſſiſi (1829) iſt keines der Hauptwerke des Meiſters von der römiſchen Kirche beſtellt worden. In England, in Mexiko, in Lübeck, in Köln ſind wohl Bilder von ihm auf proteſtantiſchen und katholiſchen Altären aufgeſtellt worden: keine römiſche Kirche beſitzt ein ſolches. Vielfach waren die Kränkungen, die er gerade von dem Heiligen Stuhl erfuhr. Erſt Pius IX., und zwar in der Zeit ſeiner liberalen Anfänge, gab Overbeck Aufträge für den Vatikan. Wohl wurde er Präſident der römiſchen Akademie, aber auf das, was in Rom für die Kirche geſchaffen wurde, hatte er keinen maßgebenden Einfluß. Er blieb den Italienern ein Fremder. Denn die Kirche, die ſich wieder aufrichtete, tat dies im Anſchluß an das 16., nicht an das 13. und 14. Jahrhundert. Sie ſah ein, daß nicht die Zeit auf frauenhafte, kindliche Frömmigkeit, ſondern auf männliches, planmäßiges, politiſches Handeln hinwies. Nicht Franz von Aſſiſi in ſeiner wunderbar hingebenden Menſchlichkeit, ſondern Ignaz von Loyola mit ſeinen auf innere Kräftigung und auf zielſicheres Wollen gerichteten Reformbeſtrebungen gab der verjüngten Kirche den Inhalt. Und Ignaz von Loyola war kein Freund der Kunſt geweſen, er hatte in ihr gleich dem Tridentiner Konzil nur ein Mittel geſehen, äußerlich auf die Menſchen zu wirken, ſie zu belehren, ſie durch Darſtellung der ſchrecklichen Leiden der Heiligen zu erſchüttern, ſie zur Bewunderung über deren leidenden Widerſtand gegen jede Anfechtung hinzuweiſen. Nicht die mittelalterliche, ſondern die den Dreißigjährigen Krieg vorbereitende Kirche ward in Rom gewaltig: Sie führte die Lehre von der Unfehlbarkeit des päpſtlichen Lehramtes zum Siege!

Das Bezeichnende aber an Overbecks Kunſt iſt, daß ſie ſich

Digitized by Google

zwar in der Zeit vor der Kirchenspaltung versetzt, daß sie aber trotz aller Begeisterung für Italien deutsch bleibt. Auf das Ausland übte Overbeck mancherlei Einfluß, namentlich auf das protestantische England. Ford Madox Brown sah das Magnifikat der Künste auf der Staffelei und wurde durch das Bild in seiner Erkenntnis als Präraffaelit bestärkt. Aber er malte nicht Heiligenbilder, sondern hielt sich an Shakespeare, und da dieser ganz englisch ist, durch ihn an die Natur. Er malte in seinem gewaltigen Bilde „Arbeit" das 19. Jahrhundert in seinen Bestrebungen.

Gegenüber den philosophischen Strömungen in Deutschland war Overbecks Vorgehen kühn: es widersprach ihnen vollkommen. Vischer trat ihm 1841 mit der vollen Überzeugung wissenschaftlicher Klarheit gegenüber, indem er ihm zurief, die Reformation habe, wenn auch unvollständig in ihrer Kirche, doch durch ihre in Wissenschaft und Weltbildung vollendeten Durchführung den Olymp des Mittelalters ein für allemal rein ausgeleert. Unser Gott, sagt er, ist ein immanenter Gott; seine Wohnung ist überall und nirgend; sein Leib ist nur die ganze Welt, seine wahre Gegenwart Menschengeist. Diesen Gott zu verherrlichen ist für Vischer die höchste Aufgabe der neueren Kunst. Er will die Geschichte als Schauplatz der sittlichen Mächte, die Wunder des Geistes dargestellt, die kirchlich religiöse Malerei aufgehoben haben. Sie sei vor dreihundert Jahren des Todes verblichen und nur mit galvanischen Reizen zu neuem Scheinleben zu erwecken. Die Stimmung des Mittelalters kann wohl auf Augenblicke uns ergreifen, nicht aber zum Grundziel für uns werden. Man könne seine Zeit nicht verleugnen, man könne nicht dem Zeitbewußtsein Zwang antun. Die menschliche Jungfrau, die zugleich eine göttliche sei, die außerhalb des Naturgesetzes empfangen habe, gibt es nicht! Es gibt aber eine jungfräuliche Mutter im Sinne des sittlichen Wertes der Keuschheit der Ehe, nicht im Sinne eines Wunders, eines unbegreiflichen Daseins. Vischer glaubt es dem keuschen, reinen, bezaubernden, rührenden Mädchen nicht, die Overbeck als Madonna uns darbietet, daß jenes Kind das ihre sei, sie sei dazu zu sittlich. Das Bild sei schön, die Madonna aber eine Unmöglichkeit. Die alten Maler, die konnten dergleichen malen, sie brauchten sich nicht erst in die Anschauung eines Kindes zu versetzen; und selbst wenn wir dies könnten, würden wir sie, die Ursprünglichen, doch nie in ihrem Empfinden erreichen, nie ihnen gleich werden. Wozu aber Besseres schlechter wiederholen?

Digitized by Google

Der Aufſatz Viſchers iſt mit dem Schwung eines Mannes geſchrieben, der ſein Ich einſetzt, um eine ihm falſch erſcheinende Anſicht zu vernichten. Die ganze Leiter der Empfindungen vom leidenſchaftlichen Ernſt zum hellauflachenden Hohn in meiſterhafter Beweglichkeit. Eine Kritik, wie nicht viele in deutſcher Sprache geſchrieben worden ſind, trotz Leſſing. Aber geſchadet hat ſie Overbeck nicht. Noch immer ſteht Zahlloſen das Magnifikat unter den größten Werken aller Zeiten. Viſcher hat die religiöſe Malerei im Sinne Overbecks nicht zu vernichten vermocht, ſo wenig wie ſein Freund David Friedrich Strauß den Wunderglauben durch die geiſtvolle Einführung des Mythus in die Erklärung des Neuen Teſtaments.

Eine Reihe von Künſtlern nahm die von Overbeck ausgehenden Anregungen auf. So zunächſt die römiſchen Genoſſen: die Veit, Ed. Steinle, Joſef Führich ſeien genannt. Führich iſt unter ihnen der tiefſte, ein ſinniger, jeden Vorgang vor der eigenen Seele entfaltender Künſtler. Ein Meiſter, in deſſen Art ſich zu verſenken wohl lohnt, der ſo viel Eigenes zu geben hat, wie nur wenige in unſerem Jahrhundert. Das Beſte bietet er in ſeinen Zeichnungen; der Pinſel war ihm minder geläufig, wie den meiſten ſeiner Kunſtgenoſſen. Und wie alle Äſthetik eine Darſtellung der dem Äſthetiker geläufigen Kunſt iſt, ſo fanden ſich raſch Verteidiger dieſer auf Farbe verzichtenden Kunſt, der auch Overbeck ſo gern diente. Wer im Inhalt und in der Reinheit des ſchaffenden Gemütes den höchſten Wert eines Kunſtwertes erkennt, der iſt ja der Überzeugung ſo nahe, daß das Verſenken in das Handwerkliche auf Abwege, zum Nebenſächlichen hinführt; daß alſo die Kunſt, die des wenigſten Könnens bedarf, die von Verführung freiſte, die edelſte ſei. Mit ſpitzem Bleiſtifte ſauber und ſorgfältig zeichnen, der Phantaſie im Bilde etwas zu ſuchen und zu finden geben, alſo nicht alles, was das Bild bieten kann, klar zum Ausdruck zu bringen, das machte das Werk tief, das gab ihm bei den denkenden Beſchauer Wert. Daß in Joſef Führich und ſeinen Genoſſen die Kraft lag, unter anderen Verhältniſſen Realiſtiſcheres zu leiſten, daran kann nur ein Voreingenommener zweifeln. Die Abſicht fehlte ihm hierzu, nicht das künſtleriſche Vermögen, denn gerade in ſeinen Zeichnungen iſt eine ſo feine Empfindung für den Vorgang, ein ſo vollkommenes Verſenken in den Gegenſtand, ſo viel ſelbſtändig Erdachtes, ſo viel echtes Leben, daß man ſie nicht wohl aus dem Gedächtnis verliert.

Digitized by Google

Es fehlte ihm nicht die Luſt am Dogmatiſchen, am Grübeln; das beweiſen ſeine Schriften, aber nicht wie bei Overbeck ſeine Zeichnungen. Hier wollte er nur die Heilswahrheiten, die Leiden Chriſti und der Heiligen andere mitempfinden machen, das Mitleid mit jenen, das ſeines Daſeins Freude war, anderen zu gleicher Beſeligung übermitteln.

Führichs Sohn erzählt, wie jene Werke entſtanden. Der Meiſter trennte ſich nicht von den Seinen, er arbeitete im Hauſe, in ganz einfach eingerichteter Werkſtätte. Das große Altarbild für Stockerau entſtand in niederem Raume auf einer Rollſtaffelei; der Künſtler konnte es nie als Ganzes ſehen; die Entwürfe entſtanden auf dem Reißbrett. Ein Modell gab es nicht. Nur einmal, inmitten der Revolution von 1848, nahm er ein ſolches, weil die Unruhe ihn ſchwächte. Er arbeitete ſonſt aus der Fülle innerer Geſtalt heraus, vertrauend auf ſeinen Gott, daß dieſer ihm die rechten Wege weiſe. Man kann das ſchlichte, ſinnige, fromme, in ſich zufriedene, beglückte Leben des Meiſters, wie es uns ſein frommer Sohn darſtellte, nur mit herzlicher Freude betrachten: Dieſe Kinderſeele an Reinheit, an gottſeligem Weltvertrauen, an Gelaſſenheit und beſcheidenem Gehorſam gegen die Ordnungen der Welt; dieſes Gefühl für die Pflicht, den Autoritäten zu vertrauen, ſich ihnen unterzuordnen. Künſtlertum war ihm dauerndes Kindertum. Man wird ſich zu einem ſolchen ſündenfreien Daſein von ganzem Herzen hingezogen fühlen; man verſteht, warum den Hilfloſen helfende Freunde ſtets umgaben; man erkennt, warum Männer wie Führich ſich ſo ganz in eine ältere Kunſt verſenken konnten: hielten ſie dieſe doch für gleich gläubig und gleich harmlos, wie ſie ſelbſt zu bleiben den innigſten Drang hatten. Führich wehrte ſich mit aller Kraft des Herzens und Geiſtes gegen die Erkenntnis des ſeine Sicherheit Bedrohenden, wie etwa ein träumeriſches Kind gegen die Einſicht, daß nicht das Chriſtkind den Weihnachtsbaum ſchmücke. Das alles ſpricht aus ſeiner Kunſt mit einer herzgewinnenden Einfalt, die nur an der Tiefe ſeiner Schriften zu meſſen iſt. Und wer dies Kindertum in der Kunſt ſucht, weſſen Empfinden in ſolchem Kindertum die Vollendung, die höchſte Stufe des in Gott beruhigten Menſchentums erkennt, dem wird kein Beweis der Welt ausreden, daß wir nicht alle in dieſem Leben Kinder bleiben können und bleiben ſollen. Er will nicht wiſſen von der Zeit der Mannheit; davon, daß man der

Verſuchung auf die Dauer nicht durch Flucht begegnet, ſondern durch Erkenntnis und Kampf; daß auf die Zeit des Fra Angelico ein Savonarola kommen muß, auf die des Betens eine ſolche des Handelns.

Von anderer Art war Peter Cornelius. Der kleine Mann mit der breiten Künſtlerſtirn und den blitzenden Augen war auf Kampf geſtellt, es drängte ihn, ſich und ſeine Ziele in der Öffentlichkeit zu betätigen, ſie der Welt aufzuzwingen. Dazu bot ihm der Ruf des Kronprinzen, ſpäteren Königs Ludwig I. von Bayern, nach München Gelegenheit und die gewaltige Aufgabe, die Ludwigskirche mit einer Darſtellung des Jüngſten Gerichtes zu ſchmücken, alſo mit Michelangelo und mit Rubens in Wettbewerb zu treten.

Erſt in den jüngſten Jahren gab ein katholiſcher Geiſtlicher, Franz Bole, eine Beſchreibung von ſieben Meiſterwerken der Malerei heraus. Er hat Michelangelos Jüngſtes Gericht mit unter dieſe aufgenommen, erklärt aber, weil dem ſo ſei, habe er ſeinem Buch nicht den Titel: Sieben Meiſterwerke der chriſtlichen Malerei geben können; denn bei der monſtrös materiellen Steigerung ins Gewaltige in dem Altarwerk der Sixtiniſchen Kapelle habe der große Florentiner nur zu oft die Heiligkeit des Ortes und Gegenſtandes ſeines Bildes außer acht gelaſſen. Chriſtliche Kunſt fordere die Darſtellung des Menſchen in ſeiner Ganzheit, alſo beherrſcht durch das höhere Weſen dieſer Ganzheit, den Geiſt im Vollbeſitze der Seligkeit in Gott. Was ſollen die Turnkünſte der nur dem Leibe, nicht der Seele nach geſchilderten Machtgeſtalten Michelangelos auf einem Altare, die in ihrer Nacktheit anſtößig ſind, während doch Kleider nur die Symbolik erleichtern. Warum wagte Michelangelo nicht die Nacktheiten ſeiner Zeichnungen auch auf die Jungfrau auszudehnen! Welch ſchlagende Selbſtverurteilung des Bildes aus dem Grunde ſeines doch gläubigen Herzen heraus! Welcher Sieg einer noch in den Grundſätzen der Kirche erzogenen Natur über die eigenmächtige pſychiſche Virtuoſität! Das Schlimmſte aber an dem Bilde ſei der Bruch mit der Überlieferung. Zu Michelangelos Zeiten herrſchte noch jene Welteinheit im Rahmen chriſtlicher Bildung, arbeitete man noch an einem all umfaſſenden Bau, jedes Volk nach ſeinem Können, in ſeiner Weiſe; damals ſprach die Kunſt noch in einer von allen angenommenen Sprache, in feſten Formbildern, die jedem geläufig waren. Aber Michelangelo verfiel der ſchrankenloſen Autonomie des Individuums,

Digitized by Google

ſchuf aus dem ihn beherrſchenden Drange ein Werk mit gewaltigen, bewegten Geſtalten, das jedoch dem chriſtlichen Sinne nicht entſpricht. Sein Chriſtus iſt der gewaltigſte unter Rieſen, aber die chriſtliche Anſchauung findet den Herrn in ihm nicht wieder. Ein zwieſchlächtiges Weſen geht durch das ungeheure Werk: tief chriſtliche Züge in einzelnen Geſtalten und Vorgängen und eine ſinnebetäubende Schauſtellung von Körperhaltung, Schnelle, Beweglichkeit. Es iſt die großartigſte Verirrung auf dem Boden der chriſtlichen Kunſt, ein folgenſchweres böſes Beiſpiel. So der katholiſche Geiſtliche, der nur ausſpricht, was die Kirche von jeher über das Bild dachte.

Dem ſtellte Cornelius ſein Jüngſtes Gericht entgegen. Zunächſt eines: Die Geſtalten ſind faſt alle bekleidet; Papſt Paul III. hätte nicht davor, wie in der Sixtiniſchen Kapelle, zu ſagen brauchen, das Bild paſſe beſſer in eine Badeſtube oder in ein Bordell; kein Daniele da Volterra hat nachträglich die der Kirche anſtößigen Blößen zu übermalen gehabt. Und dann: nicht die eigene Anſchauung iſt Gegenſtand des Bildes, nicht das ſtürmiſche Erfaſſen eines leidenſchaftlichen Vorganges, ſondern die Ruhe theologiſchen Denkens, ein ſorgfältiges Abwägen, eine außerordentliche Beſonnenheit bei großer Kraft. Alles was die Kirche an Michelangelos Werk auszuſetzen hatte, vermied Cornelius. Nicht ein beſtimmter Augenblick, nicht der gewaltigſte Augenblick aller Geſchichte wurde dargeſtellt, ſondern die Lehre von dieſem Augenblick. Chriſtus, der bei Michelangelo der rieſenmäßig niederſchmetternde Vernichter des Böſen iſt, eine Geſtalt, von deren mächtiger Erregung auf alle Geſtalten ein Beben und Zurückweichen fährt, iſt hier der ruhig und gerecht Abwägende. Eine Hand verurteilt, die andere bietet Gnade, das Geſicht ſieht geradeaus, gehälftet in Empfindung. Das iſt — katholiſche Geiſtliche wiſſen dies ſicher beſſer als ich — der richtige Ausdruck der dogmatiſchen Lehre. Aber das ſtört die künſtleriſche Wirkung; das macht die Geſtalt, die doch immer nur die eines Menſchen ſein kann, lahm, kraftlos, ihr Walten undeutlich; während bei Michelangelo gerade die völlige Beherrſchung des Rieſenbildes durch eine Bewegung Chriſti dem Ganzen den nicht durch das Dogma, ſondern durch einen Blick für den Beſchauer erkennbaren Inhalt gibt.

Ebenſo im ganzen Bilde ein planmäßiger Aufbau, ein Ver-

Digitized by Google

teilen in die Fläche, eine leicht überſichtliche Linienführung. Cornelius hat in Rom ſehr viel gelernt, er hat namentlich Thorwaldſen viel zu verdanken. Sein Faltenwurf iſt klaſſiſch, ſeine Geſtalten ſind antik empfunden. Es iſt zwiſchen ſeinen ſpäteren Werken und jenen ſeiner Vorgänger nicht mehr der ſcharfe trennende Unterſchied, den er in ſeinen Jugendarbeiten feſtſtellte. Er hat ſich zur alten Kunſtvollendung hinübergeneigt, namentlich im Aufbau. Wie bei Michelangelo von den dichtgedrängten Menſchenwolken oben die Geſtalten heruntertropfen, wie ſie in einem tiefen Raum vor- und hintereinander ſich bewegen, wie ungeheuer groß der Vorgang iſt! Bei Cornelius lauter Gruppen; Gruppen, die für ſich fertig ſind, denen aber auch nichts fehlt im Aufbau und Inhalt, wenn man ſie für ſich herausſchneidet aus dem Bild. Überall klare Kompoſitionslinien; Menſchen- und Engelleiber, die Ketten bilden, um von Gruppe zu Gruppe den zeichneriſchen Zuſammenhang zu ſchaffen; Geſtalten, in denen eine weiche, ſentimentale Schönlinigkeit mit der Härte der Darſtellung in Widerſpruch ſteht; wenigſtens iſt's für uns Nachlebende ſo! Dafür Beziehungen, unendlich viel Beziehungen, über die man Bücher der Verteidigung und Ablehnung ſchreiben kann; jeder Kopf, jede Haltung überlegt, nicht im künſtleriſchen Sinne, ſondern vor allem in der Abſicht, ſie viel ſagen zu laſſen, Ausdruck und Inhalt um jeden Preis zu geben. Durch dieſe grübelnde Vertiefung kommt in ſein Bild eine eigene Trockenheit. Ich ſpreche nicht von der Farbe, die bei Cornelius ſtets nur eine unwillig gebotene Zugabe war, ſondern von den Gebieten, in denen er ſelbſt ſeine Lebensaufgabe ſah. Denn der Künſtler hat das freie Recht, ſich die Ausdrucksmittel zu ſuchen, die er braucht, und andere haben nicht jenes von ihm zu fordern, was gerade ſie wünſchen. Ich ſpreche daher nur von der Wirkung des Kartons, oder von jener, die ſein Bild in der Photographie gibt, im Vergleich zum Bilde des doch auch die Farbe ſtiefmütterlich behandelnden Michelangelo. Wenngleich bei Cornelius einzelne Figuren kleiner gezeichnet ſind als die anderen, alſo als weiter hinten ſchwebend gedacht ſind, wirkt doch bei ihm das ganze Bild als Fläche. Die Schwebenden erſcheinen wie mit einer unſichtbaren Nadel an die Wand angeſpießt, ſie ſitzen auf ihr feſt. Denn bewegten ſie ſich, ſo fiele der ganze mühſame Aufbau über den Haufen. Man glaubt keinem recht die Bewegung, man bittet im Geiſt: Haltet ſtill!

Digitized by Google

Wie anders erschien Cornelius den Männern seiner Zeit als uns. Freilich nicht allen. Das, was wir empfinden, das war den Malern schon vieler Orten klar, auch zur Zeit, als jene Bilder entstanden. Mein Vater sprach nur in den Ausdrücken größter Hochschätzung von dem gewaltigen kleinen Mann, der alle, die ihm nahe kamen, in die Fesseln seines Geistes schlug, aber mit einem stillen Grauen von seiner Kunst: Das ist sehr groß, aber das hilft uns nicht weiter! Noch war die Formel nicht in jene ungelehrten Künstlerkreise gedrungen, mit der man sich der Ästhetik hätte erwehren können. Mit dem Schimpfen auf die Kunstschreiber allein, so eifrig es betrieben wurde und so berechtigt es war, konnte man sich auf die Dauer nicht helfen. Der Ruf nach dem Künstlerischen in der Kunst war noch übertönt durch den nach dem Inhaltlichen. Die Kunstgelehrten, die von Italien zurückkamen, erklärten, daß Cornelius selbst in seinem Verhältnis zur Farbe so unrecht nicht habe. Das Monumentale im Stil, sagt einer, wird immer eine gewisse Mäßigung und Schlichtheit der Farbe bedingen. Nicht sollte damit das Unvermögen beschönigt werden: Der Maler tue gut, zu zeigen, daß er in der Tontiefe nicht weiter gegangen sei, weil er nicht weiter gehen wollte. Der Karton habe tatsächlich große Vorzüge vor dem Bild. Ich lasse einen Modernen, Max Klinger, statt meiner reden: Die Zeichnung lasse der Phantasie den Spielraum, das Dargestellte farbig zu ergänzen, sie überlasse das nicht unmittelbar zur Hauptsache Gehörige ebenfalls der schaffenden Phantasie; sie könne den Gegenstand so von der Umgebung loslösen, daß die Phantasie den Raum schaffen müsse, in dem er steht; und all das sei möglich, ohne daß die Zeichnung im mindesten an künstlerischem Wert verliere. Der verlassenen Körperhaftigkeit dient die Idee als Ersatz — so drückt Klinger sich aus. Er sagt damit, was schon vor ihm die klassische Ästhetik unter dem Begriff der Abstraktion vom Zufälligen erkannt hatte. Dessen war man sich damals völlig klar, daß das Übersinnliche nicht realistisch dargestellt werden könne, ohne ins Lächerliche zu verfallen; daß die allegorisch beabsichtigte Gestalt nicht sachlich wirken dürfe. Und darum meinte man, daß ihr auch in der Farbe nur ein Halbton zukomme, gerade um sie von der als platt verschrienen Wirklichkeit abzulösen. Man trennte sich schwer vom Karton, ließ schwer von der Idee, um zur Körperhaftigkeit zu gelangen. Nur langsam verbreitete sich die Erkenntnis, daß die Farbe sich mit dem höheren

Digitized by Google

Geſchichtsbild unter Umſtänden vertrage. Namentlich Genellis Raub der Europa bewies vielen, daß der Idealſtil tiefer in die Farbe zu gehen vermöge, als Cornelius meine, ohne an Idealität einzubüßen.

Cornelius ſelbſt aber hielt feſt an dem Kampf gegen den Naturalismus, den Materialismus. Die Dinge im Bild ſollten nicht ſo ausſehen wie in der Natur! Es war ſeine Abſicht nicht, farbige Wirkungen, Lichterſcheinungen wiederzugeben. Nicht umſonſt ſagte er zu Auguſt Riedel, der dieſe Abſicht gerade zum eigentlichen Ziel ſeiner Kunſt erwählt hatte: Sie haben erreicht, was ich mein Leben lang mit größter Anſtrengung vermied. Mit Abſicht vermied er auch die geſchichtliche Genauigkeit. Denn er wollte nicht Geſchichten erzählen, ſondern die Geſchichte in ihrem Geiſt erfaſſen; nicht Hoſen und Lanzenſpitzen, Waffenröcke und Rüſtzeug, ſondern Menſchen darſtellen, Menſchen als Träger von Leidenſchaften, Tugenden, Laſtern, Gedanken. Es war eine neue Form der Allegorie, die er ſuchte; eine ſolche, die nicht durch natürliches Beiwerk, ſondern durch den bildlichen Zuſammenhang von Geſtalt zu Geſtalt zu löſen ſei; eine ſolche, die der Beſchauer im bildenden Gedanken nachſchaffen ſolle; in die er ſich vertiefen müſſe, um die Freude des Findens zu genießen; die man erwerben müſſe, um ſie zu beſitzen. Das forderte eine andere Behandlung der Kunſt, als die früher und ſpäter ihr gegebenen Aufgaben; Cornelius iſt mit anderem Lichte zu beleuchten, als moderne Meiſter, um ihm und ſeiner Art wirklich gerecht zu werden.

Cornelius iſt Idealiſt nach der Seite der Erfindung, ſagt Fr. Viſcher, denn er neigt durchaus zum direkten Ausdruck von Ideen durch überſinnliche Geſtalten; nach der Seite des Stils iſt er Realiſt im beſten Sinne des Worts durch die ſtrenge, herbe, Düreriſche Kraft der Individualiſierung und Charakteriſtik, die nichts von akademiſcher Allgemeinheit der Formengebung weiß. Solche Ausſprüche muß man ſich vergegenwärtigen, um Cornelius aus ſeiner Zeit meſſen zu lernen. Man muß ihn würdigen, als die lautſchallende Antwort auf die Forderung der tiefſten, jedenfalls der eigenartigſten Denker der Zeit. Der Künſtler ſoll den Menſchen erziehen, iſt Fichtes Wunſch, er kann es, während der Gelehrte nur den Verſtand, der Moraliſt nur das Herz bildet. Die Welt wird durch Gedankentätigkeit frei. Die Kunſt gibt dem beſchränkten, unbedeutenden, eingeengten Körper Leben, Fülle, Wiedergeburt aus ſich durch die Schönheit. Cornelius war der Mann, der das Be-

Digitized by

ſchränkte mied und aus großem Geiſt das der Zeit groß Erſcheinende aufbaute. Er wußte in endlichem Bilde ein Unendliches zu faſſen, die Welt in ihrem ganzen Umfange, Gott und ſein höchſtes Amt, Chriſtus und die Erlöſung, die Schönheit Griechenlands und die Glaubenstiefe des Mittelalters zu vereinen; die Urbilder der Dinge aus dem, was wir von ihnen auf Erden ſehen, herauszuziehen; in ihm hat die Schönheit mit der Idee jene vollendete Vereinigung von Subjektivem mit Objektivem gezeugt, die Schelling als das höchſte Mittel der Erkenntnis feierte. Hier ſtrahlte der Gedanke durch den Stoff hindurch, hier äußert ſich das rein Geiſtige in ſinnlicher Form, hier ſind mithin nach Hegels Anſicht die tiefſten Aufgaben und die höchſten Wahrheiten des Geiſtes ſinnlich wahrnehmbar gemacht. Die letzte Aufgabe der Kunſt iſt gelöſt; das Geiſtige ſpiegelt ſich rein in der Form wieder.

Niemals iſt mehr über das Weſen der Kunſt nachgedacht worden, als zu Anfang des vorigen Jahrhunderts. Sie bildete ein Hauptfeld der geſamten Denkarbeit, weil ſie zu den ſteinigſten Gebieten der Philoſophie gehörte. Das Ziel alles dieſes Denkens war, von der Höhe metaphyſiſcher Erkenntnis die Kunſt und ihre Werke zu verſtehen und die Geſetze aus der innern logiſchen Übereinſtimmung zwiſchen Erkenntnis und dem, was man als hohe Kunſt erkannte, zu finden. Aber dieſe Übereinſtimmung wollte ſich nicht einſtellen. Nebenbei arbeiteten Künſtler und Kunſtgeſchichte daran, die Menge deſſen, was als gute Kunſt anzuerkennen ſei, und ſomit die Verwirrung zu vermehren. Mit der größeren Vielgeſtaltigkeit des als ſchön Erkannten kamen die Geſetze immer mehr ins Schwanken, die die grundlegenden Philoſophen mit wahrhaft rührender Unkenntnis der Kunſt geſchaffen haben. Denn ihnen galt als ſolche nur was der idealiſtiſche Geſchmack für edel erklärte: Nur ein paar Brocken des Geſamtſchaffens! Aber die neuen Künſtler konnten das Sehnen der Äſthetiker erfüllen, konnten ſich mit ihren Gedanken wappnen und eine philoſophiſche Kunſt herſtellen. Das hat Cornelius getan. Die Irrtümer ſeiner Zeit ſind ihm in anderen Zeiten als Schwächen angerechnet worden. Es waren aber nicht Kindereien, die er betrieb; er war in der Hingabe an die edelſten Ziele ſeiner Zeit ein großer Mann, wenngleich die Ziele uns als ganz verkehrt erſcheinen. Pecht, der ſelbſt ein Schüler Cornelius' war, ſagt ganz richtig, daß dieſem die Malerei eine Prophetin ſei, die die ſittlichen Begriffe reinige, die Gefühle

Digitized by Google

veredele, die Ideale der Zeit gestalten solle; daß sie ihm die Lehrerin und Erzieherin des Volkes sei. Er stieß einen Weckruf aus zur Verinnerlichung, zu einer starken Selbstzucht. Seine Kunst enthielt sich bewußt des Reizenden; sie wollte nicht einen bequemen Genuß bieten; nicht eine Kunst für satte Bäuche sein. Sie wollte Arbeit auch vom Beschauer; der sollte sich mühen, sich den höchsten Gedanken zu nähern. Darin liegt ein Stück der großen Aufgabe der Zeit für unser Volk, jener Wiederaufrichtung von innen heraus aus tiefem Verfall. Die Franzosen hatten es leicht, geschmackvoll sein; ihnen, den Glücklichen, Reichen, Mächtigen durfte die Kunst Behagen bieten. Uns war sie Arbeit, Kampf, Trost im Leiden. Und so haben auch noch die Besten in der Folgezeit Cornelius aufgefaßt. Es ist bezeichnend, daß kurz nach dem Kriege von 1866 Hermann Grimm es für angezeigt hielt, wieder auf den Meister hinzuweisen, den er mit Goethe auf eine Stufe stellte: In vierzig Jahren, rief er aus, wird Cornelius uns geschichtlich geworden sein, in ganz anderer Gestalt dem Volke vor Augen stehen, als ein Lebendiger, der die Geschichte in jugendlicher, echter Kraft aufsteigen läßt, und dessen gesamte Tätigkeit eine glänzende, jedem verständliche Seite in dem Buch bildet, in dem der Ruhm deutschen Geistes zu lesen ist!

Das Prophezeien ist ja leicht. Nun sind aber die vierzig Jahre erfüllt. Einstweilen freilich steht es noch schlimm darum, daß jeder Cornelius' Kunst zu lesen lerne; daß seine Kunst unserem Volke verständlicher geworden sei. Richard Muther sagte 1893, endlich seien wir von jener Überlastung des Gehirns geheilt, an der wir der Kunst gegenüber litten: Der hochtrabende Gedanke mache an sich kein Kunstwerk; Gedankentiefe allein sei ein Ding, das mit Künstlertum blutwenig zu tun habe; der Inhalt für sich, und möge er welterschütternde Ideen umfassen, mache niemals die Kunst aus; die Geschichte, die erbarmungslose, sei daher nach einem Augenblick des Besinnens über Cornelius zur Tagesordnung übergegangen. Seine Gestalten seien gespenstige Schatten Michelangelos, die aber kein Blut getrunken hätten; sie ständen auf einer Stufe mit jenen eines Mabuse oder Marten Heemskerk, von denen das 16. Jahrhundert auch geglaubt habe, ihre hohlen Redensarten überböten den Florentiner Großmeister.

Und einstweilen hat Muther gewiß die Mehrheit für sich, trotz erneuter Versuche, dem deutschen Volke Cornelius nahe zu

Digitized by Google

bringen. Man gehe in die Säle, die Cornelius ausmalte oder in denen seine Kartons hängen, wie etwa in jene für ihn erbauten in der Berliner Nationalgalerie. Mit einem Gefühl der Angst flüchten die Beschauer, die sich dorthin verliefen. Zornig blickt der gewaltige Breitschädel des Meisters von der Riesenbüste auf ein Geschlecht, das seiner nicht verlangt. Und wie in Berlin, das er eine gottvergessene Stadt nannte, ist's in München. Eine kleine, aber vornehme Gemeinde, die seinem Andenken lebte, ist ausgestorben: Grimm, ihr Seelsorger, hoffte, daß die ganze Welt zu dieser Vornehmheit sich aufraffen werde. Er hat die Welt schlecht verstanden! sie wird nie geistreich werden. Es ist Cornelius' Kunst zu sehr aus überstiegener Philosophie geboren, um wirklich weise sein zu können. Denn die Weisheit ist stets einfach. Hätte er in einer einfacher denkenden Zeit gelebt, so wäre er, ein großer Mensch, vielleicht auch ein wirklich großer Künstler geworden.

Und doch! Als ich einmal mit einer Anzahl von Schülern vor Cornelius' Kartons in der Absicht trat, die Schwächen des Meisters zu zeigen, die Durchsichtigkeit und Dürftigkeit seiner Art aufzubauen, die Härten seiner Körperbildung, die Trockenheit seiner Darstellung, begegnete mir ein merkwürdiges Ereignis. Ich vergesse den Tag nicht leicht. Wie der Meister mir ins Konzept hineinfuhr, wie im Hinsehen aus der kühlen Zeichnung doch ein gewaltiger Geist aufwuchs, den man nicht mit jenem Tagesgeschmack messen darf, unter dessen Macht jeder von uns steht. Er ist tot und ich lebe! Das ist der einzige Vorteil, den ich über ihn errang. Aber der Tote erwacht, wenn man ihm durch seine Werke hindurch in die Seele schaut. Da wirkt noch eine Kraft, die nicht mit begraben wurde, eine Kraft, die nur von einem großen Menschen ausgeht, einem Unsterblichen. Cornelius ist noch nicht überwunden. Er ist einer der wenigen aus der Frühzeit des vorigen Jahrhunderts, der uns noch einmal überwinden wird. So denke ich, weil ich schon einmal mit ihm fertig zu sein glaubte. Nicht wird er auf die Massen wirken, wie Grimm hoffte, nicht werden unsere Künstler seine Denk- und Schaffensart wieder aufnehmen: aber wer Geschichte erkennen will, wird seinem Gedankengange wieder mit Aufmerksamkeit folgen; wer in dieser nicht nur eine Reihe von staatsmännischen Schreibereien und von Feldzügen sieht, wird über Cornelius und die Macht seiner Kunst anders urteilen als Muther. Denn nicht Höhe und Tiefe, sondern Breite

Digitized by Google

des Geiſtes und der Bildung ſchaffen der Kunſt den Boden. Die Einheit des Bildungsſtandes macht die Stärke eines Volkes aus, gibt die Grundlage zu einer echten Blüte. Und ſomit wird Cornelius wohl auch in Zukunft nie populär werden, weil er nicht einfach war. Aber er iſt kein Marten Heemskerk: denn der war ein braver, ſchlichter, von aller Welt verſtandener, von Gedanken nicht geplagter Künſtler, durchaus ein mittelmäßiger Kopf, dabei unendlich viel geſchickter als Cornelius. Dieſer aber iſt ein gewaltiger, tiefer und ernſter Menſch, ein notwendiges Glied in der Entwickelung unſeres Volkes und damit in der Entwickelung unſerer Kunſt.

Cornelius war nacheinander Direktor der Düſſeldorfer und der Münchener Akademie. Er ſuchte den Kunſtunterricht, der bei ſeinen Mitſtrebenden ſo arg in Mißachtung geraten war, auf ſeine Weiſe zu heben. Daß es ihm nicht gelang, daß kaum einer ſeiner Schüler zu wirklicher Selbſtändigkeit kam, außer im Kampf mit dem Meiſter, iſt eine Folge nicht nur der Knorrigkeit, ſondern auch der erdrückenden Größe dieſes Mannes.

Der eigentlich erſte große Erfolg der jungen Schule fiel der Düſſeldorfer Akademie zu, nachdem Cornelius ſie verlaſſen und ſein römiſcher Genoſſe Wilhelm Schadow dort die Leitung übernommen hatte. Seit 1828 und 1830 verkündeten die Berliner Preßſtimmen den Ruhm der jungen Richtung in immer ſtürmiſcheren Tönen. Die Sehnſucht des deutſchen Volkes ſei befriedigt, endlich eine deutſch-volkstümliche Kunſt geboren.

Wilhelm Schadow war ein echter Berliner, klug, vorſichtig bei äußerem Sichgehenlaſſen, des Wortes mächtig, anſchmiegungsfähig, doch ohne eigentliche Selbſtändigkeit. Neben ihm hatte Wilhelm Wach in Berlin Erfolg gehabt, als der erſte nach dem Kriege, der ſich wieder in Paris bei David und Gros Lehre holte und ſich in Rom den Romantikern entgegenſtellte, ſeine ſorgfältigere Schulung und einen etwas ſtark zur Schau getragenen Proteſtantismus als Kampfmittel benutzend. Er bekundete dieſen dadurch, daß er zum Ärger der Katholiken auf einem Bilde die Madonna zwiſchen Luther und Melanchthon ſetzte, alle in ſchöner Farbe und ſorgfältiger Beobachtung, nach ſeiner franzöſiſchen Kunſterziehung. Den Erfolg, den er hatte, mußte Schadow in ſeiner Weiſe wettmachen. Er war deutſch und mittelalterlich, ohne dabei aufzuhören, ein zierlicher Weltmann, luſtig, ſtutzerig

Digitized by Google

und in Gesellschaft anmaßend, mit untermischter Demut zu sein. Das Christentum auf der Zunge treibt mir am meisten die Galle ins Blut, sagt Henriette Herz weiter über ihn. Sieben Jahre später ward sie freilich selbst Christin schwerlich aus viel tieferer Empfindung als der Maler, den wenigstens seine Kunst nach Rom geleitet hatte.

Wach hatte die Berliner gelehrt, ohne sorgfältigere Naturbeobachtung gehe es in der Kunst nicht weiter! Schadow führte sie in seine akademische Schule ein. Es gelang ihm dadurch ebenso wie Cornelius durch die Größe seines ganzen Wesens, durch seine überwiegende Persönlichkeit, die Schüler für sich zu begeistern, und zwar, ohne daß er sie überragt hätte. Man lese die Festrede von Julius Hübner bei der Enthüllung seines Denkmales 1869, um zu sehen, wie verehrungsvoll die Schüler an ihm und seiner Lehrart hingen; freilich verteidigt Hübner schon seine eigene Stellung in dieser Rede, ist seine Begeisterung schon zu gutem Teil Abwehr. Schadows Lehrplan bietet wenig Neues. Wieder der Gips, die Antike als Anfang aller Kunst; er war der Meinung, daß auch dem Landschafter durch sie geholfen werde, daß sie ihm sicher nichts schade. Dann kommt die Drapierung am Gliedermann; dann der vorläufige Begriff vom Kolorieren durch Nachmalen fremder Skizzen. Das heißt alles zusammen: Zunächst muß die Schönheitsmanier gelernt werden, ehe der Künstler die Natur sieht. Nun soll er komponieren, zeichnerische Entwürfe zu Bildern schaffen, die einen rein poetischen Erguß darstellen sollen. Zu diesem sind nachträglich, und das ist Cornelius gegenüber die große Neuerung, Modelle zu suchen. An diesen ist zu prüfen, ob der Mensch fähig sei, die im Entwurf gewählte Stellung einzunehmen. Die Wahl der Modelle ist schwierig; wie wenige vermögen den „ideeierten Charakter" vorzustellen, wie wenigen ist eine gute Haltung abzuzwingen! Endlich wird die Farbenskizze gemacht, um Verteilung von Licht und Schatten, Farbe und Ton festzustellen, und diese wird wieder durch Skizzen an der Natur auf ihre Durchführbarkeit geprüft: Zweite wichtige Neuerung! Schadow hat dies alles in einer eingehenden Denkschrift niedergelegt, gibt also volle Klarheit über seine Lehrart.

Es ist ein höchst wunderliches Vorgehen, das nur aus der ganzen Auffassung der Kunst begreiflich wird. Für Schadow ist ein gutes Bild die Verwirklichung eines Gedanken in Form und

Digitized by Google

Farbe. Das ist das Ergebnis von Schellings Lehre, nach der die schöne Form nur insofern Wert habe, als sie Ausdruck des Inhaltes sei; sonst wirke sie nur als Sinnenreiz. In Düsseldorf trat die Ansicht in Wirkung, daß Werke, die ihren Anfang von der Form genommen haben, statt des Vollendeten, Wesentlichen, Letzten, nur eine unausfüllbare Leere geben müßten; daß an ihnen das Wunder ausbleibe, das Bedingtes zum Unbedingten, Menschliches zum Göttlichen erhebe. Schadow riet daher auch dem Beschauer wie dem Kritiker, im Bilde zunächst den Gedanken zu suchen, und zwar beim Erhabenen wie beim Gemeinen, ja selbst beim Bildnis als dem gemeinsten, weil fast Gedankenlosen. Ohne Gedanken ist das Bild wertlos, der Gedanke ist der höchste Maßstab für seine Bedeutung. Das gibt denn auch die Erklärung dafür, daß auch Schadow von Landschaft und Sittenbild wenig wissen wollte als von gedankenarmen, also gemeinen Künsten. Dann sollte der Beschauer darauf sehen, ob im Bilde der Gedanke dem Gegenstande entspreche, ob Örtlichkeit, Handlung und Menschenart richtig genommen seien. Man erkennt also deutlich, daß sich Schadow ein Bild nur als Darstellung eines vorher schon fertigen Gedankens erklären konnte. Er stand also zum Gedanken wie der Schauspieler zur Rolle, im besten Fall wie der Schauspieler, der die selbst gedichtete Rolle gibt. Es ist kein Wunder, daß man einem der besten Schüler Schadows, Theodor Hildebrandt, geradezu nachrühmte, er habe zu seinem König Lear seine Studien am Schauspieler Ludwig Devrient gemacht. Düsseldorf wurde zu einer Pflegestätte des gesellschaftlichen Spieles der Lebenden Bilder. Malten die Künstler doch solche, hatten sie doch die Gruppe im Entwurf fertig, ehe sie die Leute aussuchten, denen sie die einzelnen Rollen übergeben konnten; waren sie doch glücklich, im Malerfreunde das Modell zu finden, das ihren Gedanken aufzunehmen und darzustellen vermochte. Auf Karl Friedrich Lessings Bildern nennt man noch heute die einzelnen Maler, die ihm diesen Freundschaftsdienst leisteten. Der Graf Athanasius Raczynski, der 1836 begeistert ein Buch über die Schule der sehr jugendlichen Düsseldorfer schrieb, erzählt, zu Lessings Trauerndem Königspaar habe Schadow selbst Modell gesessen. Welchen Wert, fragt er, wird nicht diese Skizze haben! Er meinte, sie sei der Anfang einer neuen Zeit, einer Umwälzung des gesamten europäischen Schaffens, einer Durchdringung der

Digitized by Google

Natur mit dem hohen Geiſte geſteigerter Erkenntnis vom Werte der Idee in der Kunſt.

Man bedenke wohl, daß Schelling als Lehrer der nun zur Tat werdenden Äſthetik ſich um das Naturſchöne gar nicht kümmerte, daß ihm nur ein Kunſtſchönes galt. Daher mußte er auch die Natur als Vorbild der Kunſt leugnen, ja er betrachtete die Kunſt als Grundlage für die Beurteilung der Natur. Die Maler ſuchten in der Natur nach den in ihren Entwürfen feſtgeſtellten idealen Geſtalten. Daß ſie ſich nicht mit dem reinen Kunſtſchönen, nämlich dem Entwurfe begnügten, ſondern dieſen an der Natur prüfen wollten, das iſt ihr Realismus, wegen deſſen ſie ſo viel gefeiert und ſo viel angegriffen wurden. Cornelius hielt dies für ein Herabziehen der Kunſt in die platte Wirklichkeit. Denn das Modell iſt, wie ſein ſchreibender Schildknappe Riegel ausführt, doch nur eine Krücke, an der der Künſtler, der nicht gehen kann, wenigſtens zu hinken verſucht. Dieſer müſſe die Geſtalt beherrſchen, die Natur ſoweit kennen, daß er aus ihr heraus freiſchaffend den Entwurf in allen Teilen vollenden könne. Dagegen warf Schadow Overbeck und verſteckt auch Cornelius vor, daß ſie das Lernen aus der Natur, wenn auch nicht für ſich, ſo doch für ihre Schüler zu ſehr vernachläſſigten. Nicht jeder habe das erſtaunliche Formengedächtnis wie ſie; und dieſe müſſen unweigerlich in Manier verfallen. Da jedoch nichts ſchwieriger ſei als die zweckmäßige Anwendung des aus der Natur Erlernten auf den gegebenen idealen Gegenſtand, und da jedes Kunſtwerk entweder eine zu wenig oder zu viel naturaliſtiſche Seite habe, ſo ſei in Rom das Lernen nach der Natur als ſchädlich bald wieder fallen gelaſſen worden. So tadelt Schadow. Er aber und ſeine Schule ließen ſich die Mühe nicht verdrießen, ſie überarbeiteten die Skizze ſo lange, bis ſie zum Bilde ſich eignete, bis aus der Krücke ein handlicher Stecken geworden war. Man leſe in Raczynskis Buch die Liſte jener, die unter Schadows Leitung 1834 arbeiteten. Unter den 39 ſind faſt nur Namen, die in der Folgezeit mit Ehren genannt wurden, und die noch heute in der Kunſtgeſchichte fortgeſchleppt werden. So hat unverkennbar die Krücke die Künſtler gut geſtützt, ihnen das Laufen ganz außerordentlich erleichtert und ſie zu einer Gleichartigkeit im Wandel gebracht, daß ſie gegenſeitig ihre Werke mit der aufrichtigſten und ehrlichſten Bewunderung betrachteten. Sie hatten neben dem großen Gedanken und der erhabenen Zeichnung

nun auch die Form und Farbe der Natur, die Wahrheit, soweit diese einem höher Denkenden zu gestatten sei. Damit waren sie endlich auf der Höhe italienischer Vollendung angelangt. Rief doch ihr Lehrer und Führer Schadow selbst mit lauter Stimme weit hinaus, daß seit Raffael und Michelangelo nichts Besseres gemacht worden sei als der Jeremias des blutjungen Berliner Bankiersohnes Eduard Bendemann, nichts, was mehr Adel und einen reineren Geschmack verkünde. Das hatte seine unverkennbare Spitze gegen den Alten in München, den Cornelius, der die Natur nicht genug kannte und sie daher in Acht und Bann tat. Die Kritik stimmte freudig in Schadows Ruf ein. Die Dichter fingen an, aus den Gemälden Geschichten herauszulesen. Nicht nur das Dargestellte, sondern über dieses hinaus der fernere geistige Zusammenhang beschäftigte die Geister. Was habe ich mir hier vor dem Bilde zu denken? war die Frage des fleißigen Beschauers; denn Vergangenheit und Zukunft sollte, der alten Regeln G. E. Lessings, des Dichters, eingedenk, im Kunstwerke zugleich zur Klarheit kommen. Ja man liebte es, statt der eigentlichen Handlung die Wirkung dieser, ihren Widerklang in den Gemütern vorzuführen, somit aus dem Drama in die Lyrik hinüberzulenken, die vor allem als echtes Dichterwerk galt. Das ist's, was K. F. Lessing, der Maler, in Uhlands Schloß am Meer, fand, was die Darstellung Klagender, vom Schicksal Überwundener beliebt machte. Uhlands Gedicht ist noch in aller Gedächtnis, K. F. Lessings Bild kennen nur noch die Kunstgelehrten, so weit verbreitet es auch einst durch Nachbildungen war. Keine Darstellung eines Dichterwerkes aus jener Zeit hat sich erhalten, während die Dichter selbst noch im Volksbewußtsein leben. Die Idee ist nicht verwirklicht worden, wie man hoffte. Das Gedicht ist nicht durch den Pinsel klarer geworden. Es lebt in seiner Klarheit ohne ihn!

Die Geschichte hat also auch den Propheten unrecht gegeben, die den Düsseldorfern als den Bringern des Vollendeten huldigten. Denn kein Hahn kräht mehr nach ihren Werken. Schadow ist unwidersprechlich dem Kleinkram der Kunstgeschichte verfallen. Nicht ein Pinselstrich seiner Hand lebt im Gedächtnis unseres Volkes. Nur als eine zeittümliche Erscheinung ist er für uns noch bemerkenswert.

Daran sind zwei Dinge schuld: erstens der Mangel eines wirklich starken Ich und dann die Fehler des Lehrgebäudes, die

Digitized by Google

bei Künstlern von so ausgeprägter Schule doppelt klar hervortreten mußten. Sie kranken trotz allem vermeintlichen Realismus am „Gedanken". Sie malen nicht innerlich Geschautes — das kommt nur in dem kurzen Augenblick des Entwerfens zur Geltung; sondern sie bauen dies mit schwerfälligen Mitteln aus. Mit Recht blieben viele beim Aufbau, andere bei der Zeichnung stehen. Sie verloren die Lust zu der mühseligen Arbeit, das Erdachte in der Natur zu finden, erst die Form und dann gesondert die Farbe. Es war, als wollte man den Dichter lehren, erst sein Gedicht in Prosa zu schreiben, dann nach einem passenden Versmaß zu suchen, es nun erst in Verse, endlich in Reime zu bringen, eines nach dem andern.

In der Jugendzeit dieser Künstler half ihnen die Frische ihres gemeinsamen Schaffens über die Schwierigkeiten hinweg. Enge Freundschaft verband die besten unter ihnen, namentlich den Kreis junger Berliner, der Schadow gefolgt war. Sie einte die Gleichheit der großstädtischen Bildung, die sie zu gleicher Auffassung erhöhten Lebens gelangen ließ. Die psychologische Absicht der Romantik, das Vertiefen in Seelenzustände namentlich trauriger Art, das Herumwühlen in innerem Schmerz, das künstliche Sichversenken in fremde Leiden bot ihnen wohltuende Erschütterung. An sich jugendlich frische Leute, gefielen sie sich in Heineschen Leiden. Das Elend der Zeit, die immer unerquicklicher wurde und immer weniger in die Öffentlichkeit lockte, hielt sie fern von tätigem Mitwirken, ließ sie im sinnvollen Selbstversenken, in der Begeisterung für die Dichter und Denker einer Abgeschlossenheit sich erfreuen, die das Leben draußen und das Tagestreiben ihnen nicht zu geben vermochten. Das Bezeichnende für die Düsseldorfer Schule in ihren Anfängen war, daß sie aus jungen wohlhabenden Leuten sich bildete. Vater Bendemann, der reiche Bankier, war ebensosehr wie der durch Heirat vermögend gewordene Akademiedirektor eine Art Vormund des ganzen Kreises; Julius Hübner war sein Schwiegersohn, alle waren eng befreundet. Graf Raczynski erzählt, wie die Maler sich gegenseitig halfen: Der malte dem einen die Landschaft in sein Geschichtsbild, jener dem anderen die Menschen in seine Landschaft; wie sie sich gegenseitig Modell saßen, die Skizzen miteinander tauschten. Keine gute Eigenschaft des einen, sagte der Graf, ging dem andern verloren! Das Zusammenarbeiten erleichterte ihnen die Mühseligkeit des Lernens; sie teilten sich in

Digitized by Google

die Welt der Erscheinungen. Mein Vater erzählte mir, wie sonderbar ihm dieser Kunstsozialismus erschienen sei, als er nach Düsseldorf kam; aber auch wie die Freundschaften sich lockerten, weil jeder sich selbst die Erfolge des anderen zuschrieb. Die vornehmeren, gebildeteren Künstler trennten sich von den naturwüchsigeren; namentlich die aus Berlin gekommenen fühlten sich am Rhein nur als in engerem Kreise lebende Gruppe wohl; die katholischen Rheinländer hatten einen tiefen Abscheu gegen die gezierte Empfindelei und das Geistreichtun der Berliner. Der Katholizismus und der Liberalismus mußten in einer Kunst zu Reibereien führen, die den Gedanken so hoch schätzte. Der Großneffe des Dichters von Nathan dem Weisen konnte auf die Dauer mit dem katholischen Akademiedirektor nicht einen Faden spinnen, da der Gedanke des einen dem anderen ein Greuel sein mußte. Die Bibel und die romantischen Dichter waren schon um deswillen so beliebt, weil sie ein unangefochtenes Gebiet darstellten. Mit den Juden konnte Schadow wie Bendemann trauern; die babylonische Hure konnte Hübner und seinen Lehrer erschüttern; Uhland war als Romantiker der katholischen Partei, als Politiker der liberalen verehrungswürdig.

Einen Nachteil hatte die enge Freundschaft und der junge Ruhm weiter für die jungen Künstler: man gewöhnte sich daran, von ihnen Meisterwerke zu erwarten. Aber es stellte sich bald heraus, daß sie im Grunde nicht bedeutender waren als andere, daß nur ihre Art neu und überraschend war. Sobald man diese sattsam kannte, forderte die böse Welt von ihnen wieder Überraschendes. Und sie konnten doch nicht mehr bieten als in ihnen war; der allzu früh erworbene Ruhm machte, daß man sie mit unbilligen Ansprüchen plagte. Man hatte sie in den Olymp gesetzt, weil sie ein paar brave Bilder gemalt hatten, und verlangte nun von ihnen, sie sollten als Götter weiter schaffen. Das Mißverhältnis zwischen ihrer tatsächlichen Bedeutung und ihrem Ruhm hat sie schon in Lebzeiten in Zwiespalt mit sich gebracht, soweit nicht die liebe Eitelkeit sie selbst glauben machte, sie seien Götter. Hübner hat diese Gewißheit nie verlassen, so erbärmlich seine späteren Bilder waren.

Die stärkste Natur war K. F. Lessing. Er schlug mit dem Trauernden Königspaar den Ton an, der nicht von Schadow ausging, sondern von unten aus seiner Schule heraus den Akademie-

Digitized by Google

Karl Friedrich Lessing: Huß auf dem Scheiterhaufen

Nach der photographischen Aufnahme von H. Würtzburg, Berlin

direktor packte. Die Ballade im Sinn der Schotten, die düſtere, romantiſche, wehleidige, ſchmerzensvolle war es, die ihn ergriffen hatte. Ritterburgen und Klöſterhöfe bei Nacht, in Ruinen, Todesgedanken. Der Kritiker Gruppe ſagte, dieſe Werke ſeien von der Natur empfangen und im warmen Gemüte getragen. Aber ſie ſind geboren von einem Großſtädter, der das Gruſeln liebt, und der die Traurigkeit gottvoll findet, der ſich bemüht zu rühren, Tränen zu locken, obgleich er ein kreuzluſtiger, ſchöner, ſtarker, vornehmer Burſch iſt, ein Burſch, der auf dem Heimweg von der Jagd, im ſtillen nächtigen Wald ſich ſeinen Uhland mit klagendem Ton vorſagt: Haſt du das Schloß geſehen, das hohe Schloß am Meer?

Als Leſſing älter wurde, ſah er wohl ein, daß mit dieſer Romantik nicht die Höhen ſeines Könnens zu erreichen ſeien. Neben ihm ſchufen die frommen Künſtler ihre Heiligenbilder, die von der Welt als ernſter, tiefer, künſtleriſch, weil gedanklich höherſtehend gefeiert wurden. Selbſt in einer minder politiſch angehauchten Zeit als der vor der achtundvierziger Revolution, ſelbſt in einer Umgebung, die den Liberalen weniger zum Widerſpruch reizte als das Rheinland, hätte eine Kunſt, die den gedanklichen Inhalt ſo in den Vordergrund ſtellte, einen Maler von dem Selbſtgefühl und der Kühnheit Leſſings dahin lenken müſſen, nach einem Gegengewicht gegen die katholiſierende Richtung zu ſuchen, die von Schadow ausging und der ſeine Berliner Freunde ſich nur ſchwer entwanden. Man wurde der Trauernden bald ſatt. David Friedrich Strauß hielt Bendemann den Hiob Wächters entgegen und fand keinen Fortſchritt in den zwanzig Jahren, die zwiſchen beiden Bildern liegen. Das ſind auch trauernde Juden, ſagt er, die aber Funken aus dem Geiſte ſchlagen, nicht ihn in ein katzenjämmerliches Hinbrüten verſenken, aus dem er ſich mit Mißbehagen aufrütteln muß. Leſſing malte ſeine Huſſitenpredigt; ſie wurde der Anfang einer Kunſt, die man für proteſtantiſch und für liberal hielt, weil ſie antikatholiſch war. Wie die Ziele der Dichtung des Jungen Deutſchlands, lagen jene der Malerei Leſſings außerhalb der Kunſt, und zwar im öffentlichen Leben oder, wie man damals ſagte, in einer Tendenz. Damit greifen ſie in ein neues Gebiet und weiſen auf das eigentliche Schlachtfeld der folgenden Zeit hin. Hatte man die Beſchauer gelehrt, den Gedanken im Bilde zu ſuchen, ſo fanden ſich jetzt der Gedankenleſer nur allzu viele. Dem Urteil war ein unendlich weites Feld eröffnet, einem Urteil, das im Recht war,

Digitized by Google

wenn es den Inhalt über die Kunst stellte, weil es somit des Künstlers eigenen Wunsch erfüllte. Vor Lessings Husbildern fochten die Geschichtskenner Geistesschlachten aus, nicht indem man den künstlerischen Wert des Bildes, sondern indem man Hus' Bedeutung für die Entwickelung von Kirche und Volk zum Gegenstande des Streites wählte. Namentlich von katholischer Seite war man im höchsten Grade darüber empört, daß es so aus dem Kunstwalde herausschallte, wie man so laut hineingerufen hatte.

Die wenigsten freilich unter den Düsseldorfern begaben sich auf dieses Kampfgebiet. Ihre Vorsicht schaffte ihnen die Anerkennung aller, die sich für besonnen hielten und damit endlich allseitigen Ruhm. Gab es doch genug Gedanken, die allen Parteien gemeinsam waren. Diese galt es zu finden. Der dauernde Erfolg der Meister der Düsseldorfer Schule steht freilich im umgekehrten Verhältnis zu dem Geiste, den sie in ihre Bilder legten. Gerade ihre Gedankenmalerei ward zuerst begraben. Die Gefeiertsten aus der Zeit vor siebzig Jahren sind dahingegangen, ohne deutliche Spuren ihres Wirkens zu hinterlassen, außer daß noch ein paar greise Künstler sich jener Zeit ihres Blühens als einer großen, glänzenden erinnern. In weiteren hundert Jahren wird man Julius Hübner in seinen frühesten, und das heißt in seinen besten Bildern vielleicht für einen Enkelschüler von Mengs halten, den er selbst freilich als ein schwaches Aufleuchten deutscher Kunst, eine Nachblüte der bolognesischen Schule nahm; dem Mengs ist er aber an Können und malerischer Kraft nicht gleichwertig, sondern nur verwandt in der akademischen Absicht auf Nachahmung der italienischen Kunst; Mengsens Farbigkeit hat er nur in wenigen glücklichen Stunden erreicht. Zumeist ist er kalt und dürftig auch im Ton. Mir steht er lebhaft in der Erinnerung als Dresdener Galerie- und Akademiedirektor, ein vornehmer Mann von kühlem, festem Auftreten, leider etwas klein von Gestalt, aber mit selbstbewußter Haltung des mächtigen Kopfes. Und so hielt er Hof an seinen Teeabenden in stattlichen Räumen, an deren Wänden seine schon längst unverkäuflichen, gespenstig bleichen Bilder hingen: Friedrich der Große in hohem Alter vor Schloß Sanssoucie sitzend, einen letzten Sonnenstrahl auf der Stirn, jenem berühmten Glanzlicht, das den Realismus andeutet; Kaiser Karl V. im S. Juste, und ich weiß nicht welche ihre vergangene Blütezeit betrachtenden, nachdenklich trauernden Helden. Hübner aber trotzte dem Ende

Digitized by Google

seiner Herrlichkeit mit wohlgesetztem Wort und sicherem Blick aus den ernsten Augen.

Was noch in der allgemeinen Wertschätzung von den Düsseldorfern sich erhielt, das ist die gemeine Kunst, jene, die arm an Gedanken ist, die Landschaft und in gewissem Sinne die Sittenmalerei. In seinen späteren Lebensjahren sah Schadow diesen Feind seines Lehrgebäudes heranwachsen und suchte ihn zu bekämpfen. Er wurde strenger in seinen katholischen Forderungen, seinen religiösen Anschauungen; er bevorzugte die Geschichtsmaler, suchte die Darsteller des Unbedeutenden von sich abzuschütteln. Es gelang ihm nicht, sie niederzuhalten. Die gesunde sinnliche Kraft des deutschen Volkes, der Rheinländer war nicht in die gebildeten Formen des Berliners zu pressen. Sie malten, was sie sahen und wie sie sahen. Und wenn sie sich auch noch nicht losreißen konnten von der Blendung des Auges, die ihnen die Akademie mit ihrer von Schadow aufgepreßten Schulüberlieferung gab, wenn sie noch weit davon entfernt waren, mit freiem Blick in die Welt hinauszuspähen und sie zu sehen, wie sie ist; so ließen sie sich doch nicht mehr ganz in der alten Weise durch die Ästhetiker irremachen.

Der Ton des Düsseldorfer „Genre" ist zuerst dichterisch getroffen worden. Es ist der von Immermanns Oberhof. Wie die gedankenreichen Dramen des rheinischen Dichters alle dahingegangen sind ohne Einfluß auf die Menge, ja selbst auf die Gebildeten, so hat sich die redliche Studie nach dem Dorfleben dauernd erhalten. Wohl spürt man heute verstimmend die Absicht, das Volk in seiner Natürlichkeit als den besseren Teil der Nation darzustellen; den Dichter selbst verläßt nur selten das unerfreulich überlegene Lächeln eines sich doch als vornehmer fühlenden Städters. Wie weiland Cornelius Tacitus den Römern die Germanen als edlere Menschen vorführte, ohne beileibe etwas von dem Selbstgefühl hinzugeben, ein Römer zu sein, so schildert hier der preußische Landgerichtsrat die Bauerngerechtigkeit der alten Femstätten und die Bauern selbst seinen gebildeten Freunden, ohne einen Deut seines Bildungsstolzes zu opfern. So auch die Maler. Sie gingen aus von der romantischen Liebe für die Verfolgten, für die mit dem Gesetze Kämpfenden. Der Räuber, der Wegelagerer, der Schmuggler, der Wilddieb waren in der Kunst Freunde der höchst achtbaren jungen Männer, die natürlich außerhalb ihrer Kunst alle Berührung mit ähnlichen Leuten vorsorglich mieden. Das war volkstümlich, das fußte auf

Digitized by Google

der Masse der Schundromane, die hinter Schillers Räubern und Goethes Goetz von Berlichingen hertrotteten. Das „historische Genre“ ergänzte die Kunstrichtung. Man durchwühlte die Geschichte nach Vorgängen, wo ein recht unschuldiges Wesen grausam behandelt ward. Das ist rührend. Ich habe im Theater nie beobachten können, ob auch Jüngere bei ähnlichen Darstellungen auf der Bühne so dichte Tränenströme vergießen wie ich. Mir hilft mein ästhetischer Ärger über die Dummheit der Mache, über die Plumpheit der auf die Tränendrüsen wirkenden Mittel nichts — sie fließen über, daß ich das Taschentuch nicht von den Augen bringen kann. Es ist ein völlig körperlicher Reiz, den ich ohne viel Mühe jederzeit selbst an mir wirksam machen kann. Aber dieser Reiz galt damals als höchstes künstlerisches Ziel. Schadow selbst erzählt, wie unter heftigem Weinen in seinen Werkstätten gemalt wurde — natürlich schlecht, mit getrübtem Blick. Theodor Hildebrandt war es hauptsächlich, der durch Einflechten von Gefühl das Mittel zwischen Geschichts- und Sittenbild fand, diesem einen gedanklichen Inhalt gab.

Es war den Deutschen damals nicht klar, daß ein Neues nicht geschaffen wurde, daß die Engländer dieses Gebiet der Düsseldorfer Schule schon längst reich bebaut hatten, namentlich an Tränenseligkeit kaum noch zu übertreffen waren. Doch in Düsseldorf kannte man wohl zweifellos solche Werke: die englischen Stiche überschwemmten die Welt, von englischen Romanen, namentlich von Walter Scott war der Ton meisterhaft getroffen. Die Mischung von geschichtlicher Stimmung und modischer Empfindung gefiel den Zeitgenossen; das Heldentum gepaart mit der matten Weichherzigkeit der Zeit; der Idealismus, der draußen lag im unumstrittenen Gebiet der Dichtung und drinnen im harten Tagesleben niemanden störte, sein eigenes Zwecklein selbstsüchtig zu erstreben: das gab Zustände, in dem es dem Philister wohl ist, in dem er das Gefühl des Herrschers seines Geistes hatte: Sitte und Wohlanständigkeit!

Graf Raczynski sagt, Wilkie, der angesehenste aller englischen Genremaler, habe eine Art die Gegenstände aufzufassen und eine Richtung des Geistes, der sich die Düsseldorfer Künstler häufig annähern und der sie sich ohne Gefahr noch mehr nähern könnten. Er sagt hier sehr vorsichtig eine Wahrheit, der man auch eine kräftigere Fassung geben kann: Düsseldorf wurde die Trittstufe zum Sprung über den Kanal. In der Sittenmalerei zeigte sich

Digitized by

zuerſt die niemals zugeſtandene Abhängigkeit von England. Wenn z. B. Rudolf Jordan in Deutſchland einen Ruhm als Finder des Dichteriſchen bei der Seebevölkerung erntete, iſt's ärgerlich zu ſehen, daß William Collins ihm dieſelben Gedanken und dieſelbe Darſtellungsart vorweggriff. Die Kunſt, die Jordan bietet, iſt nicht ſo ſehr ſeine, als man annahm; ſie ſtammt zumeiſt von der normanniſchen Küſte, wo damals die Engländer Künſtlern aller Völker das ſchlichte Sehen lehrten, die Einfachheit der künſtleriſchen Abſicht. Der Düſſeldorfer Humor, wie er ſich in Adolf Schrödter zeigt, hat verzweifelte Ähnlichkeit mit dem von C. R. Leslie, dem Maler, der jenſeits des Kanals den Don Quixote und andere Geſtalten der Dichtung, namentlich auch den Falſtaff behandelte; W. Mulready und G. S. Newton und viele andere in England kann man als Deutſcher nicht wohl anſehen, ohne unmittelbar an die Düſſeldorfer gemahnt zu werden, die aber jünger ſind als ihre engliſchen Geiſtesvettern. Unter dem ſtill eingreifenden Vorbilde Englands entwandt ſich Düſſeldorf dem Einfluß ſeines Direktors, fiel es von der hohen Kunſt zu einer volkstümlicheren, von der vorzugsweiſe zeichneriſchen, zu einer maleriſchen, von der großen Überlieferung des Carſtens und den Grundſätzen Winckelmanns zu einer Art ab, die in letzter Linie wieder an die alten Holländer anknüpfte, wieder nach der maleriſchen Vollendung ſuchte, die den alten Niederländern Freunde und Käufer trotz aller äſthetiſchen Verketzerung treu erhalten hatte. Es half Schadow nichts, daß er ſeinen ganzen Einfluß einſetzte, um ſeine Schule von den fremden Plattheiten fernzuhalten: Die Zeit der Dorfgeſchichten war nicht aufzuhalten, der endliche Rückſchlag gegen die idealiſtiſche Überreizung, die Sehnſucht nach Natur und Natürlichkeit brach das akademiſche Geſetz.

Nicht viel anders ſtand es mit der Landſchaft, nicht anders mit der Baukunſt.

Seit Goethes Trompetenſtoß für das Straßburger Münſter war die Begeiſterung für die mittelalterliche Baukunſt bald hier und da wieder aufgetreten. Als Georg Forſter den Kölner Dom 1790 betrat, überwältigte ihn der Eindruck einer majeſtätiſchen Einfalt, die alle Vorſtellungen übertreffe. Ein wunderlicher Ausſpruch! Sah Forſter wirklich Einfalt in der Gotik, deren Vielförmigkeit damals die Welt noch abſtieß? Oder hatte der Klang des Wortes ihm nur das Ohr berührt, während der Geiſt die Formel nicht

Digitized by Google

fand, um das Entzücken des Auges zu erklären? Läßt sich das Unermeßliche des Weltalls nicht im beschränkten Raum versinnlichen, sagt er dann weiter, so liegt in dem kühnen Emporstreben des Baues doch das Unaufhaltsame, das die Einbildungskraft so leicht in das Grenzenlose verlängert. Er fand hier das Zeugnis dafür, daß die schöpferische Kraft im Menschen, die einen einzelnen Gedanken bis auf das Äußere verfolgt, auch auf diesem maßlosen Wege das Erhabene zu erreichen weiß. Ihm drängt sich die Antike alsbald als Vergleichsgegenstand vor die Augen: Sie ist ihm kurzweg das Schöne; die Gotik ist ihm ein Werk des Übermutes künstlerischen Beginnens, also eine Verirrung; doch eine so große, daß sie erhaben wirke.

Es war dies ein anderer Ton, wie der von den „Geschmäcklern" angeschlagene, die in der Gotik im Grunde nur eine Art Naturerzeugnis sahen, gerade gut, neben Felsen, Bäumen und Sträuchern an der Erweckung schwermütiger Empfindungen mitzuwirken. Der Freiherr von Racknitz hat 1792 in seiner Geschichte des Geschmackes die Gotik noch im Grunde in der gleichen Weise behandelt, wie den Geschmack von China oder Kamtschatka, als eine fremdartige und darum für die Betrachtung lehrreiche Form. Doch erkannte er die größere malerische Wirkung der gotischen Gebäude gegenüber der kastenförmigen Ansicht der nach griechischem Stil errichteten an, wenn ihn gleich die unerträglichen Verschnörkelungen und Grotesken im einzelnen abstießen, ebenso wie das Streben, den Gliedern mehr Leichtigkeit als Stärke zu geben. Dennoch empfahl er schon die Gotik als für den protestantischen Kirchenbau geeigneter, als die Antike, und führt als Beweis hierfür Johann Carl Friedrich Dauthes seit 1784 erfolgten Umbau der Nikolaikirche in Leipzig an. Dies Werk ist denn auch in hohem Grade beachtenswert. Denn es ist fast das einzige in Deutschland, das Ernst mit dem Gedanken macht, den damals alle, auch Goethe und Forster mit der Gotik verbanden, daß nämlich das Innere der mit Netzgewölben überdeckten Kirchen einen idealisierten Wald darstelle: In ungeheurer Länge stehen im Kölner Dom, sagt Forster, die Gruppen schlanker Säulen da, wie die Bäume eines uralten Forstes; nur am höchsten Gipfel sind sie in eine Krone von Ästen gespalten, die sich mit ihren Nachbarn zu spitzen Bogen wölbt und dem Auge, das ihnen folgen will, fast unerreichbar sind! Dauthe hat die Pfeiler der spätgotischen

Digitized by Google

Hallenkirche in Säulen umgeſtaltet, das reiche Rippenwerk aber mit Palmenwedeln aus Gips bekleidet und ſo den Gedanken der Zeit über die gedankliche Unterlage der Gotik in einer entſchiedeneren, klareren Weiſe zum Ausdruck gebracht, als dies dem dunklen Mittelalter möglich geweſen wäre. So hatte er die Gotik mit dem Grundſatze verſöhnt, daß wahre Schönheit nur in der deutlichen Ausgeſtaltung eines Gedankens zu ſuchen ſei.

Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts mehrten ſich die Zeugniſſe einer unmittelbaren Begeiſterung für die gotiſchen Dome. Die Seelen waren auf das Ergriffenwerden geſtimmt, fanden dieſes unter den Spitzbogen der alten Kirchen und ſuchten nach der Formel zur Erklärung des geheimnisvollen Vorganges.

Eine weit ausgedehnte engliſche Literatur über alte Baukunſt war der deutſchen vorausgegangen: Hall, Warton, Bentham, Groſe, Milner, Whittington, Hawkins und vor allem John Britton hatten ſich der Erforſchung der heimiſchen Altertümer gewidmet. Der Steindruck wurde in England früh herangezogen, um die Aufnahmen der Reiſenden zu vervielfältigen. Dazu kam, daß die Engländer eine zwar nicht an künſtleriſchen Ergebniſſen, wohl aber an Umfang reiche Bautätigkeit entwickelten. Schon griffen die Forſcher nach Frankreich hinüber, fanden in der Normandie die Quellen des eigenen Mittelalters, ſuchten Verbindungen von Land zu Land. Jene Liebe für das Heimiſche, jenes Beleben der Ruinen nicht nur mit den Seufzern ſchwärmender Mönche, ſondern mit dem frohen Lachen und dem Feſtesglanz von Walter Scotts Romanen machte ſich weithin geltend. Altertumsforſcher, Sammlungen überall, eine Freude am Geſchichtlichen, ein Vertiefen in das Werden des eigenen Volkes!

Auch in Deutſchland ähnliche Beſtrebungen, ein Verſenken in die Bauten: Friedrich Gilly zeichnete 1794 die Marienburg und gab darüber ein Werk heraus. Ihn faßte eine tiefe Begeiſterung für das Schloß chriſtlicher Ritter. Ähnliche Arbeiten mehrten ſich bald. Neben der zeichneriſchen Darſtellung ſuchte man nach ſchönheitlicher Würdigung. Man erkannte, daß der Zweck der alten Künſtler nicht war, durch nette, ſchmucke Verzierungen zu beluſtigen. Sie wollten, ſo heißt es, nicht Heiterkeit und Wolluſt wie die Griechen, die in allen ihren Muſenkünſten keinen ernſthaften Zweck kannten, deren Gottesdienſt eine Reihe von Spielen machte, und die ihre Andacht in Tanz, Muſik und Geſang ſetzten;

Digitized by Google

ſondern ſie wollten feierliche Rührung und Andacht erwecken. Der Betende ſollte ſich in den gotiſchen Domen der Gottheit näher gerückt glauben, die er hier verehrte. Denn die Bauleute von damals kannten den mächtigen Einfluß der Baukunſt zur Erregung ſittlicher Gefühle und zugleich die über alles große Wirkung der Natur zur Hervorbringung erhabener Eindrücke zu gut, als daß ſie die chriſtlichen Tempel den Wäldern nicht hätten ähnlich machen ſollen, in denen auch ſchon unſere Vorfahren das Weſen aller Weſen verehrt hatten. A. W. v. Schlegel erkannte der gotiſchen Baukunſt die höchſte Bedeutung zu. Wenn ſich die Malerei nur mit ſchwachen, unbeſtimmten, mißverſtändlichen Andeutungen des Göttlichen begnügen müſſe, ſo könne die Baukunſt das Unendliche gleichſam unmittelbar darſtellen und vergegenwärtigen, durch die bloße Nachbildung der Naturfülle auch ohne Anſpielung auf den Gedanken und die Geheimniſſe des Chriſtentums. J. C. Coſtenoble, als der erſte, der ein Lehrbuch der Gotik herausgab, tat dies in der Erkenntnis, daß man bisher im reinen Stil der Gotik nicht einmal das kleinſte Gebäude zu ſchaffen wiſſe. Man habe über die Kunſt der ganzen Welt genaue Kenntnis, nur nicht von der des eigenen Volkes. Galt es doch vor allem, dem Worte die höhnende Bedeutung des Rohen zu nehmen. Man mache, ſagt Sulzer, einen im niedrigen Stande geborenen und unter dem Pöbel aufgewachſenen Menſchen auf einmal groß und reich, ſo wird er, wenn er in Kleidung, in Sitten, in ſeinen Häuſern und Gärten und in ſeiner Lebensart die feinere Welt nachahmt, in allen dieſen Dingen gotiſch ſein. Dieſem Äſthetiker war die Gotik alſo noch lediglich eine roh aufwändige Kunſt, der es am Schönen, am Angenehmen und Feinen fehle. Noch Schiller gebrauchte das Wort gotiſch im Sinne von ungeheuerlich. Nun, nach Coſtenobles Vorgang, galt es, die Denkmale ſelbſt zu fragen, durch Vergleichen und Meſſen ſie auf ihre Geſetze zu prüfen. C. L. Stieglitz, der Leipziger Gelehrte, führte dieſe Arbeit 1820 durch ein zweites, mehr geſchichtlich und auf größere Denkmalkenntnis begründetes Lehrbuch Altdeutſcher Baukunſt weiter. Seine Begriffe über den ſchönheitlichen Wert der gotiſchen Bauglieder, über ihre Herkunft und Geſchichte ſind heute von uns als unrichtig erkannt worden; die Abſicht aber, die Maſſe des Geſehenen zu gliedern, das Werden zu verſtehen, wirkte trotzdem anregend; namentlich aber ſchlug die feſte Überzeugung wirkungsvoll ein, daß die reingotiſche Bauart in

Digitized by Google

Deutschland ausgebildet worden sei und zwar in jener goldenen Zeit, in der sich Kunstsinn mit Frömmigkeit gepaart habe: in den Jahren von Conrad I. bis auf Heinrich IV., also vom Anfang des 10. bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts. Damals wären die Gefühle der Deutschen noch stark, rein, der Natur getreu, unverfälscht gewesen wie der deutsche Wein. Stimmen diese Angaben auch nicht mit den später erwiesenen Tatsachen, so führten doch Costenobles und Stieglitzens Untersuchungen zu einer besseren geschichtlichen Auffassung der Bauformen. Die so beliebten Vergleiche mit dem Walde hörten bald auf. Noch Tieck kämpfte mit dieser Ansicht vom Wesen der Gotik, indem er einen tieferen Sinn suchte. Er ist kein Baum, sagte er vor dem Straßburger Münster, kein Wald! Nein, diese allmächtigen, unendlich wiederholten Steinmassen drücken etwas Erhabeneres, ungleich Idealischeres aus! Es ist der Geist des Menschen selbst, seine Mannigfaltigkeit zur sichtbaren Einheit verbunden, sein kühnes Riesenstreben zum Himmel, seine riesige Dauer und Unbegreiflichkeit! Ein bezeichnender Ausspruch: Diese Steinmassen sind für Tieck allmächtig, unendlich! Der Turm des Münsters ist nach nüchternen Messungen 142 m hoch. So klein stellt sich Tieck die Unendlichkeit vor, oder so groß ist bei ihm die Überstiegenheit der Redensart!

Man nannte die gotischen Türme Springbrunnen in Stein, man fand vor allem für die gesamte Richtung des mittelalterlichen Bauwesens das Wort himmelanstrebend! Es ist vorzüglich gewählt und hat doch wahre Verwüstungen angerichtet. Die Gotik weist nach oben; oben ist Gott; also weist die Gotik auf Gott; mithin ist sie fromm; ist sie in der Form kirchlich, selbst wo sie nicht Kirchen baut. Durch diese Gedankenreihe allein hat die himmelanstrebende Gotik die Gemüter gepackt, lange Zeit. Dieser eine formensinnbildliche Gedanke entschädigte für alle Leerheit und Dürftigkeit der Ausführung. Es schien, als habe man den Bau nicht geradezu angesehen, sondern nur mit nach oben gerichteten Augen. Verzückung statt Urteil; eine Verzückung, der mit so wenig Kunst gedient war.

Einen weiteren besonderen Wert gab der Begeisterung für die Gotik seit dem neuen Jahrhundert die Erkenntnis, daß sie der deutsche Stil sei. Es hat dabei wenig zu besagen, ob diese Erkenntnis richtig oder falsch sei, ob wirklich Deutsche die Erfinder der Gotik waren, ob sie, wie man damals noch annahm, aus dem

Digitized by Google

Orient ſtamme, oder ob ſie, wie wir heute lehren, in der Umgegend von Paris ihre Heimat hat. Das Bezeichnende bleibt, daß die jungen Künſtler, alle jene, die ſich über den Friedensſchluß hinaus die Begeiſterung des Befreiungskampfes wahrten, das Andenken an die Erhebung des Volkes in gotiſchen Bauwerken zu feiern gedachten. So wollte Karl Sievekind 1815 einen deutſchen Dom auf dem Schlachtfelde von Leipzig erbauen, wahrlich ein Gedanke, der dem geſchichtlichen Gang der Befreiung der Nation entſprach. Ernſt Moritz Arndt erließ 1814 in den deutſchen Blättern einen Aufruf dazu: Ein kleines unſcheinbares Denkmal tue es nicht; nicht ein ſolches in der Stadt Leipzig ſelbſt; es müſſe draußen ſtehen, wo ſo viel Blut floß; es müſſe groß und herrlich ſein, wie ein Koloß, eine Pyramide, ein Dom in Köln; einfach, wobei die Kunſt keine Äffereien anbringen, und gegen das der nordiſche, allen Denkmälern ſo feindſelige Himmel nichts ausrichten könne. Ein Erdhügel von 200 Fuß Höhe, Feldſteine darauf gewälzt, ein rieſiges eiſernes Kreuz darüber, das Zeichen des Heils und der Herrſcher des neuen Erdballes; auf dem Kreuz eine goldene Kuppel, die in die Ferne leuchtet. Das Land rings um den Hügel ſolle für geheiligt erklärt, umwallt, mit Eichen bepflanzt werden, ein Kirchhof ſein für deutſche Männer, auf dem das Vaterland geliebter Helden Leichen begrabe.

Ein Freiherr Adolf von Seckendorf forderte zu Beiträgen auf, das Werk zu errichten. Es gingen zehn Taler ein. Reichlicher waren die eingehenden Vorſchläge über Geſtalt des Denkmals und dafür, wie Mittel zu beſchaffen wären. Der Architekt Weinbrenner trat der Frage nahe. Er wollte über einer Feſtung, deren Wände Flachbilder zieren, einen würfelförmigen Bau, darauf eine Pyramide, die Viktoria mit dem Viergeſpann. Der Gedanke fand noch weniger Beifall als der für das Denkmal zu Waterloo, auf dem Blücher und Wellington zur Seite der höher geſtellten Europa angeordnet waren. Witzige Köpfe freuten ſich darüber, daß die Siegerin auf ihrem Ochſen dahergeritten kam. Kotzebue wollte eine unweit Reichenbach im Odenwald liegende zehn Meter hohe Granitſäule, angeblich Römerwerk, bei Leipzig aufrichten, den erſten wie den letzten Unterjochern Deutſchlands zum Trotz. Aber 1818 ſagte Arndt: Jetzt iſt die Zeit wohl ſchon vergangen; ein Gedanke treibt den anderen und eine Woge wälzt die andere vor ſich her mit einer Geſchwindigkeit, daß, was jetzt nicht bald wird, nie wird!

Digitized by Google

Görres höhnte über dieſe Pläne alle. Wir ſollen Hand an uns ſelbſt legen, rief er den Deutſchen zu, und wenn wir uns zu einer rechten Geſtalt gebracht haben, in einem rechten Willen aneinanderſchließen, dann iſt unſer Volk ſelber eine leuchtende Ehrenſäule, wie noch keine in der Geſchichte geſtanden hat. Er nannte dagegen den Ausbau des Kölner Doms als das echteſte Denkmal wiedererſtandenen Deutſchtums. König Friedrich Wilhelm III. wollte in Berlin ein Denkmal der Befreiung ſchaffen. Schinkel beabſichtigte zwar zunächſt einen antiken obeliskartigen Bau, kam aber bei dem 1818—1821 ausgeführten Denkmal auf dem Tempelhofer Berg zu einem, leider in Gußeiſen hergeſtellten Aufbau nach Art des Schönen Brunnens in Nürnberg, zu einem gotiſchen Turm. Schon weſentlich früher, 1810, alſo vor der Erhebung, ſchlug Schinkel für den Bau der Begräbniskapelle für die Königin Luiſe den altdeutſchen Stil vor, in dem ihm der Gedanke der Erhabenheit, der Entwickelung und des Strebens nach der Höhe, der Feierlichkeit und vor allem des inneren, tiefen, geiſtigen organiſchen Zuſammenhangs, der Vollendung ausgedrückt ſchien. Hier erſt werde die Wirkung und der unmittelbare Einfluß jedes einzelnen Teiles eines Werkes auf das ganze übrige Werk und umgekehrt ſichtbar und darſtellbar; während gerade dies der Antike völlig abgehe, deren Zuſammhang bloß Zuſammenſtellung phyſiſcher Bedürfniſſe ſei, bei der die eigentliche geiſtige Verſchmelzung aller Teile in das Ganze fehle. Auch die Pläne für einen Dom als Denkmal für die Befreiungskriege, die er 1819 für den Leipziger Platz in Berlin ausarbeitete, waren gotiſch, dem ausgeſprochenen Wunſche des Königs gemäß; freilich in einer Gotik, die noch eine beſcheidene Kenntnis der geſchichtlichen Formen und dafür das Beſtreben bekundet, dieſe durch ein helleniſch geſchultes Empfinden für Verhältniſſe zu klären und zu veredeln. Dieſe Beſtrebungen traten ſtärker noch hervor in den Entwürfen für den Wiederaufbau der Petrikirche in Berlin 1811.

Man hat darauf hingewieſen, daß Schinkel von der maleriſchen Empfindung auf die Gotik zugeführt wurde. In zahlreichen Studienblättern und landſchaftlichen Entwürfen zeigt er ſeinen Sinn für gerade dieſe. Alles weiſt deutlich darauf, daß der Gartenbau als der Vermittler des landſchaftlichen Verſtändniſſes und der Einheit zwiſchen dem Bauwerk und deſſen landſchaftlicher Umgebung ihn leitete und anregte. Er hat dieſe Herkunft ſeiner

Digitized by Google

romantiſchen Stimmung ſpäter überwunden, ſeiner ganzen Natur nach auch in gotiſchen Formen den Bau zum Denkmal auszugeſtalten verſtanden, und in klaſſiſchen Entwürfen, wie den für das Schloß Orianda in der Krim, die Verbindung mit der Natur beſonders reizvoll erdacht. Aber er iſt in ſeiner Formenkenntnis der Gotik nie über das hinausgekommen, was in England vor ihm geſchaffen worden war. Mit der Abneigung aber, mit der die ganze Zeit ihr Verhältnis zu dem Vorhergehenden, ihre Abhängigkeit vom Überwundenen betrachtete, hat er ſich auf ſeinen Reiſen in England und Schottland gerade dem ihm am nächſten Stehenden feindlich gegenübergeſtellt. In ſeinen erſtaunlich nüchternen Reiſeberichten findet ſich kaum ein warmes Wort für die Werke, von denen er, vielfach unbewußterweiſe, das meiſte gelernt und geſchöpft hatte. Nicht dem Soane und nicht dem James Wyatt, ſeinen eigentlichen Vorläufern, vermochte er ein Verſtändnis abzugewinnen; man kann nicht ohne Verwunderung ſehen, wie eng begrenzt ſein Schönheitsempfinden den gleichzeitigen Engländern gegenüber war; wie er im Grunde genommen alle ihm fremden Kunſtformen, ſeien es die des Orients oder des frühen Mittelalters, die der Renaiſſance oder der jüngſten Zeit, ablehnte, ganz befangen von ſeiner Auffaſſung der Antike. Ihm ſind die Engländer wie die Franzoſen trivial. In der neuen Zeit, ſagt er, gibt es ganze Völker, die auf der ſogenannten höchſten Bildung ſtehen, in denen jedoch kein Kunſtideal hervorleuchtet, die in betreff der Kunſt nur gemeine Täuſchung, Natürlichkeit, wie ſie der Zufall gibt, Sauberkeit des Handwerks verlangen. Hier diene die Kunſt zum gemeinen Zeitvertreib, werde eine Äfferei und zuletzt ein Stück Unſittlichkeit in einer Form, die kaum wieder zu verbannen iſt. Die volle Überzeugung, daß die deutſche Kunſt durch ihre Idealität, durch ihre Erkenntnis, ſich ſelbſt Zweck zu ſein, die Künſte aller anderen Völker übertreffe, ſpricht ſich klar aus dieſen Worten. Schinkel ging auf königlichen Befehl nach Paris und London, um die Einrichtung der Muſeen kennen zu lernen; er ging mit dem Bewußtſein, daß er dort für ſein beſtes Teil, für ſein ideales Schaffen, nichts lernen könne.

Wenn Schinkel die romantiſchen Bauten Englands langweilig fand, ſo ſind es ſeine uns nicht minder. Es gähnt uns die volle Öde des Zopfes entgegen, die gerade Schinkel überwunden zu haben glaubte; die Herrſchaft des Lineals, des verſchluckten Lad-

Digitized by Google

ſtockes, um mit Heine zu ſprechen. Es wird ſchwer, an die Ehrlichkeit jener zu glauben, die auch dieſe Werke für Zeugniſſe des Genies ausſchrien.

Und doch! Noch 1873 fragte Richard Lucae, der Berliner Baumeiſter, der mehr als andere den Abfall des Nachwuchſes von Schinkels Lehre vorbereitete, diejenigen, die Schinkels Werke langweilig und reizlos finden, was er anders hätte tun ſollen oder können? Ihm ſei es nicht verſagt geweſen, trotz ſeiner der Antike zugewendeten Natur, in das Weſen der übrigen Stile einzudringen. Das beweiſen ſeine Theaterentwürfe, ſeine Bilder und Zeichnungen, ſeine Pläne zum Siegesdom. Ja, Lucae ruft aus, Er — er ſchreibt er mit großem Anfangsbuchſtaben — Er beherrſchte die ganze Formenwelt der Architektur mit Geiſt und Hand in einer Weiſe, wie es heute wohl ſelbſt die geübteſten Meiſter nicht von ſich rühmen können.

Man merke wohl: das iſt 1873 geſagt, in einer Zeit, wo ſchon die gotiſchen Schulen am Rhein, in Hannover, in Wien blühten, die Renaiſſance ihren Siegeszug begann. So geblendet von Schinkels Ruhm war einer der Klarſten damals in Berlin! Es dauerte nur noch zwölf Jahre, bis der Münchener Friedrich Pecht in ſeinem Buche: „Deutſche Künſtler" Schinkel als Beiſpiel dafür aufführte, daß man oft einen willensſtarken Mann und deſſen Bildung, Geiſt, Verſtand, Tatkraft und Rührigkeit für Genie nehme, während er nach Pechts Anſchauung ein nüchterner, des eigentlichen Könnens entbehrender Baumeiſter war, aus dem nie das Werk in freiem Strom hervorquoll, ſondern der es verſtandesmäßig und kalten Herzens aus ſtiliſtiſchen Regeln zuſammenbuk.

Auch hier tut man gut, nicht wie es Pecht gefiel, den Geſchmack ſeiner Zeit zum Maßſtab für fremde Kunſt zu wählen, ſondern den ihrer Zeit. Der preußiſche Staat war eben nicht der rechte Boden für die Romantik, zum mindeſten nicht Berlin.

Anders ſtand es am Rhein. Der dort zu einem tief die Maſſen erregenden Wunſch gewordene Gedanke der Erneuerung des Kölner Domes kam nicht zur Ruhe. Von A. W. Schlegel angeregt, hatte die zähe Arbeitskraft des Sulpiz Boiſſerée die Leitung in dieſer Angelegenheit übernommen. Seit 1807 drängte er darauf hin, die Ruinen zu neuem Leben erſtehen zu laſſen. Napoleon I., Goethe, der Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen

wurden nacheinander zur Förderung herangezogen; Görres weckte 1814 durch seine flammenden Schriften die helle Begeisterung dafür, den Dom als Dankopfer für die Befreiung des deutschen Volkes aus französischer Knechtschaft aufzurichten. Man könne nicht mit Ehren ein anderes prunkendes Werk beginnen, bis man dieses zu seinem Ende gebracht. Ein ewiger Vorwurf stehe der Dom vor unseren Augen. Als seine Bauleute sich verliefen, habe Deutschland der Fluch der Schande und Erniedrigung getroffen. In seiner trümmerhaften Unvollendung sei er ein Bild deutscher Verwirrung. Stürmischer Beifall von allen Seiten! Max von Schenkendorf sang:

Auf dem alten Grund erheben,
Neu geweiht von frommer Hand,
Sollt ihr euch zum jungen Leben
Burgen, Kirch' und Vaterland.
Harret nur noch wenig Stunden,
Wachet, betet und vertraut,
Denn der Jüngling ist gefunden,
Der den Tempel wieder baut!

Es dauerte eine Reihe von Jahren, ehe tatsächlich begonnen wurde. Die Bulle de salute animarum (1821), die das Kölner Erzbistum wieder einrichtete und den Dom seiner Bestimmung zurückgab, hat kräftiger gewirkt als all das Dichten und Schwärmen. Denn endlich hatte dieses Zweck und wirkliche Ziele. Und wenn gleich draußen die Romantik noch lange, mit der Stange im Nebel herumfahrend, glaubte, es handle sich hier in erster Linie um ein künstlerisches und vaterländisches Unternehmen, war die Geistlichkeit klareren Sinnes nicht im Zweifel darüber, daß es sich um ein kirchlich-katholisches handle. Auch Schinkels Berliner Dom war im altdeutschen Stil geplant. Und Berlin war doch wahrlich mehr der Platz, an dem man der Befreiung von der Fremdherrschaft ein Denkmal der Dankbarkeit des Volkes gegen Gott setzen sollte, als Köln. Aber hier allein hatte dieses einen wirklichen Zweck, hier handelte es sich um die Herstellung der Amtskirche für das vornehmste Erzbistum in Deutschland; und mit dieser um eine Machtfrage, nämlich darum, daß sich die verjüngte Kirche kräftig genug zu einem riesigen, lange Jahre in Anspruch nehmenden Werke zeige; und daß sie tatsächlich, gestützt auf eine das ganze deutsche Volk zusammenfassende Begeisterung für eine Kunst aus katholischer Zeit,

Digitized by Google

dieſes weitausſehende Werk durchzuführen verſtehe, damit an Leiſtung für die Kunſt dem Staate ſich mindeſtens zur Seite ſtellend. Namentlich in den Zeiten kirchlicher Wirren trat deutlich hervor, wie die Kirche zum Dombau ſich verhielt. Sie forderte ihn vom Staate nicht als ein deutſch-völkiſches Kunſtwerk, ſondern als ein vertragsmäßig aus den mit Beſchlag belegten Einkünften zu erfüllendes Bedürfnis des Gottesdienſtes. Und ſie hatte wohl recht darin, ſich nicht in eine ſchönheitliche Baubegeiſterung zu verlieren, die ſich ſelbſt Zweck war.

Man entſchloß ſich ſomit zur Wiederaufnahme des Kölner Dombaues. Der alte Kran auf dem Turmſtummel, der die Jahrhunderte als eine Mahnung überdauert hatte, wurde wieder in Bewegung geſetzt. Aber ſo ſehr man den alten Bau anſchwärmte, ſo wenig war man geneigt, ſich unbedingt ſeinen künſtleriſchen Forderungen zu unterwerfen. Der Schülergeiſt der Zeit äußerte ſich in kindlicher Beſſerwiſſerei.

Den Anfängen der Romantik im Bauweſen waren zwei Umſtände beſonders ſchädlich: Die geringe Kenntnis der alten Formen und die trotz allem Anſchwärmen des Mittelalters doch rein antike oder doch rein in der alten antikiſierenden Richtung ſich bewegende Formenempfindung. Nach Reichensperger war Schinkels Schützling, der erſte Dombaumeiſter Ahlert, ein ſtarrköpfiger Baumandarin. Ohne den geringſten Beruf zu ſeiner Aufgabe, habe er den herrlichen Chor gründlich durch allerlei Änderungen zerſtört; er ſei daher ohne Sang und Klang von der Bildfläche verſchwunden. Der geborene Märker und Proteſtant fand nie rechten Boden am Rhein. Für ihn war von Anfang an kein Zweifel darüber, daß man ſchon der Koſten wegen nicht genau in den Formen des alten Baues fortſchaffen könne; daß man auch hier einer edleren Einfachheit nachgehen müſſe. Beſſer ging es Schinkels Schüler Ernſt Friedrich Zwirner. Seine größere Sorgfalt, ſein genaueres Eingehen auf die ſtiliſtiſchen Eigentümlichkeiten des Domes, ſein Bemühen, an dieſem eine Bauhütte zu ſchaffen, das alte handwerkliche Geſchick wiederherzuſtellen, ſind gewiß hoch zu loben. Aber auch er war vom Scheitel zur Sohle königlich preußiſcher Baurat, von jener vollkommenen Unantaſtbarkeit und Tüchtigkeit, jener geſteigerten Würde, die der Werkſtättenwitz Bau-Baurat nennt. Auch er hatte durch Lernen an der Gotik ergründet, wie die alten Meiſter ſie beſſer gemacht hätten, wären auch ſie kunſtgebildete königliche Bau-

Digitized by Google

räte gewesen. Jenes kurze Gedärm, das heute lehrt, was es gestern lernte, war ihm in hohem Grade eigen; es ist ja einer der weitest verbreiteten Leibesschäden der Restauratoren. Nur auf Reichenspergers dringende Bitten wurde ein Pfeiler der Außenseite des Chores genau nach der ursprünglichen Weise erneuert. Überall sonst wählte man Formen, die der alten Meister Willkürlichkeiten beseitigten; überall wurden sie aus der Gesamtansicht darüber, wie gute Gotik beschaffen sein müsse, durch edlere Formen ersetzt. Und zwar ging man namentlich den älteren Teilen zu Leibe, jener Gotik, wie sie sich im 12. Jahrhundert aus der rein französischen in den Grenzländern entwickelt hatte, um der Kunst zu dienen, die im 13. und 14. Jahrhundert herrschte; die Gotik von saftiger Fülle und sprossendem Leben wurde zugunsten jener beseitigt, die gleich den modernen Eisenbauten das Ergebnis einer geometrisch-rechnerischen Arbeit zu sein scheint. Das mit dem Zirkel und Winkel zu Konstruierende siegte über das frei Erfundene, zeichnerisch zu Schaffende.

Gesetz und Regel, die beiden Feinde der Phantasie, wurden auch in der Gotik gesucht. Man war beglückt, als man sie im Handwerklichen gefunden hatte.

Unter den Deutschen gebührt Karl Heideloff das Vorrecht, das Beste hierfür getan zu haben. Er war Zeichner und fertigte Darstellungen der Trachten seiner schwäbischen Heimat für König Friedrich, dabei sich in die Bauten des Landes vertiefend. Was ihn anzog und was er vorzugsweise darstellte, war die Gotik der Zeit um 1400, sowie Späteres. Er sah im Münster zu Ulm, in der Frauenkirche zu Eßlingen das Ziel, dem eine junge deutsche Kunst nachzustreben habe. Seine Sammlungen wurden Unterlagen für die geschichtliche Erkenntnis der mittelalterlichen Stilformen, der architektonischen Einzelheiten; seine Erklärungen belehrten über die Art, wie diese zu bilden, wie sie zu verstehen seien; er bot Hilfsmittel für das Entwerfen, für das bessere Treffen des mittelalterlichen Tones. In allen seinen Veröffentlichungen, sowohl den zeichnerischen wie den schriftstellerischen, äußert sich ein Zug auf sachliches Unterscheiden, ein wenn auch im Erfolg bescheidenes, so doch um seiner Richtung willen bemerkenswertes Streben, das Mittelalter seinen Jahrhunderten nach, nicht aber als eine einheitliche Zeit aufzufassen. Und dann fand Heideloff eine wissenschaftliche Quelle für die Regeln der Gotik: Des Regensburger Meisters Roritzer Buch von der Fialen Gerechtigkeit, das 1486 erschienen

Digitized by

war. Dazu kamen die ebenfalls aus dem 15. Jahrhundert stammenden „Ordnungen“ der Steinmetzen, deren Wortlaut er freilich nur mangelhaft verstand, die deshalb aber um so mehr Gelegenheit zum Versenken boten. Welche Biederkeit bei diesen Handwerkern, die in ihren Hütten so herrliche Dome erdacht und gemeißelt hatten! Der Steinmetz verdrängte fast den Mönch vom Ehrenplatz in der Reihe lyrisch romantischer Gestalten. Ja, er genoß Verehrung von zwei Seiten. Seit diese Hüttenordnungen als die drei ältesten geschichtlichen Denkmäler der deutschen Freimaurer-Brüderschaft veröffentlicht waren, wurden sie auch von dieser Seite aus der Gegenstand mehr schwärmerischer Bewunderung als der wissenschaftlicher Prüfung.

Die selbständigen Bauten, die Heideloff aufführte, standen künstlerisch nicht über jenen Zwirners und anderer Gotiker: Ein paar Formen, viel Anstreben zum Himmel und wenig eigentlich künstlerische Zutat befriedigten Geistliche und Laien. Ellenlang hing den Gotikern die akademische Schleppe nach, so daß sie keinen Grund hatten, den Klassizisten gram zu sein. Zwirners Hauptwerk, die Apollinariskirche in Remagen, wurde zwar zu einer zweiten Lehrstätte gotischer Kunst am Rhein und bot der Düsseldorfer Schule Gelegenheit, ihren kirchlichen Zielen auch in der Malerei zu dienen; aber einen Fortschritt der Baukunst stellte sie nicht dar. Sie ist eine freie Nachbildung alter Kirchenbauten, ernüchtert durch Regelmäßigkeit, leblos in ihrer akademischen Würde, langweilig in der auch dem Laien augenfälligen Entlehnung, dem Zusammentragen schon vor Jahrhunderten abgestandener Formen; sie ist armseliger als selbst die trockenste Stilmalerei, weil in die Baukunst kein Hauch von Natur zu dringen vermochte. Die Malerei aber zwang immer wieder das künstlerische Ich zur Betätigung, selbst wo es sich zu verleugnen eifrig bemüht war. Man muß diese Frühschöpfungen des wieder erstarkenden Katholizismus mit der zwei Jahrhunderte älteren Jesuitenkirche in Köln vergleichen, die noch vor dem Dreißigjährigen Krieg in gleicher Absicht entstand, um zu erkennen, welche Schäden die akademische Stilgerechtigkeit dem Schaffen zugefügt hatte: Dort eine mit Renaissance reichlich verquickte, aber mit der Kraft selbsteigener Schöpfungen wirkende, vollsaftige, raumschöne Gestaltung; hier eine Schularbeit, zusammengetragen aus den fleißig erlernten Vorbildern, ängstlich, beengt, gedankenarm, aber stolz auf die Lehre. Auch Zwirner blieb

Digitized by Google

bei der Domerneuerung in den Fußtapfen Ahlerts. Das Strebesyſtem des Domes mußte nach ſeinen edleren Entwürfen umgebildet, die kräftigere Frühgotik durch den trockenen, aber mit dem Zirkel als richtig zu beweiſenden guten Stil verdrängt werden.

Kurz nach der Entlaſſung des Erzbiſchofs von Droſte-Viſchering aus der Gefangenſchaft begann ein neuer Aufſchwung im Bauweſen des Domes. Ein Dombauverein trat unter dem Biſchof von Geißel ſeit 1841 zuſammen, Friedrich Wilhelm IV. beſchirmte dieſen, Auguſt Reichensperger wurde die Seele des ganzen Unternehmens. Möge der Verein, ſchrieb der König 1842, die Flamme der Begeiſterung, die ihn beſeelt, weit und breit in die Gauen des deutſchen Vaterlandes nicht nur zu vorübergehendem Auflodern anfachen, ſondern dauernd nähren, damit das erhabene Werk gedeihe und ſich vollende einer großen Vorzeit würdig, der Gegenwart zum Ruhme und der Nachwelt zum bleibenden Vorbilde deutſchen Kunſtſinnes, wie deutſcher Frömmigkeit, Eintracht und Tatkraft. Es iſt der Dom ein Werk des Bruderſinnes aller Deutſchen, aller Bekenntniſſe, ſagte er bei der Grundſteinlegung zum Fortbau. Seine Augen füllten ſich mit Wonnetränen, dieſen Tag zu erleben. Hier ſollen ſich mit jenen Türmen die ſchönſten Tore der ganzen Welt erheben. Deutſchland baut ſie, ſo mögen ſie für Deutſchland durch Gottes Gnade Tore einer neuen, großen, guten Zeit werden! Der Geiſt, der dieſe Tore baut, iſt derjenige, der vor 29 Jahren unſere Ketten brach. Das große Werk verkünde ſpäteſten Geſchlechtern von einem durch die Einigkeit ſeiner Fürſten und Völker großen, mächtigen, ja den Frieden der Welt unblutig erzwingenden Deutſchland!

Der Jubel war unbeſchreiblich. Und die klugen Geiſtlichen lächelten wohlgefällig. Sie bauten nicht für Deutſchlands Ruhm und Macht, nicht für den Frieden der Konfeſſionen und Europas: Sie bauten für ihre Kirche.

Die Begeiſterung war nicht ſo andauernd, als der romantiſche König erhofft hatte. Die raſch gegründeten Zweigvereine gingen raſch wieder ein. Die Fürſten, die Ludwig I. von Bayern zu einem ſolchen vereinigen wollte, verſagten; ihre Beiträge waren kläglich. Die Bundesmitglieder blamierten ſich vor In- und Ausland, ſagte der König ſelbſt. Man hatte wohl überall das Empfinden, Friedrich Wilhem IV. habe ſich von ſeiner Begeiſterung hinreißen laſſen; er täte Vorſpann für die Ultramontanen; die

Digitized by

Kirche laſſe ſich wieder einmal gefallen, daß ein opferbereites Volk ihr den Ruhm des Kunſtſinnes ſchaffe: Erinnert euch, daß ihr ein Haus Gottes baut, rief Joſef von Görres; die Käuze, die das Öl in den Kirchen aus den Lampen ſaufen, und die Fledermäuſe, die der Tumult und das viele Treppenſteigen der Leute aufſtört, flattern tageblind und unſicher umher und murren ihr altes Lied von den Finſterniſſen des Mittelalters. Ihr aber ſorgt nur jetzt und immer, daß alles, was ihr tut, wohlgetan ausfalle!

Raſch erhob ſich die Gegnerſchaft gegen den Verein von ſeiten der Proteſtanten wie der Liberalen. Der Gothaer Generalſuperintendent K. G. Bretſchneider ſchrieb im November 1842 über die beiden Anregungen des Nationalgeiſtes in jenem Jahr, den Dombau und die Weihung der Walhalla durch König Ludwig I. Er leugnet ihnen jeden Wert für das Vaterland ab, außer dem künſtleriſchen. Druckſchriften wurden für und wider den Bau ausgegeben. Er ſei kein Unglück für unſer Volk, riefen die Gegner aus, auch noch nicht eine Volkstorheit; aber wenn er nicht verhindert werden könne, würde er zur Volksſchande. Die Gotik würde eine der verrückteſten Ausgeburten der Einbildung ſein, wäre ſie nicht ein Meiſterwerk der Prieſterkunſt; ſeine finſteren ſchauerlichen Gewölbe, wo einen von allen Seiten Fratzengeſichter angrinſen und anfletſchen, vertragen die Helle nicht; der Dom ſei kein Gottestempel; die Erneuerung ſei das Werk Roms in Deutſchland, das Deutſchland mit ſeinen Netzen wieder zu umſpannen beginne. So äußert ſich ein Süddeutſcher in einem Druckheft Über den Turmbau zu Köln und was damit zuſammenhängt.

> Denn eben die Nichtvollendung
> Macht ihn zum Denkmal von Deutſchlands Kraft
> Und proteſtantiſcher Sendung,

ſang Heine, der ſich auf einmal anſchickte, dieſe Sendung zu feiern.

Der Berliner Baumeiſter Anton Hallmann brach aus Dresden, wo er damals lebte, über den Dom und die Walhalla in den Ruf aus: O, daß ich es ausſprechen muß! Zwei Grabmonumente des eigentlichen Lebens, zwei unumſtößliche Herkulesſäulen entmutigender Kunſtrichtungen, Zeichen einer beiſpielloſen Selbſtverleugnung in der Geſchichte oder vielmehr einer unwürdigen Schwäche der Gegenwart, einer geiſtigen Bankerotterklärung einer ſich ſo geiſtreich wähnenden Zeit! Seinen älteren Ruf: Wagen wir es, wir

Digitized by Google

ſelbſt zu ſein! den neuen, eigenen Stil zu erfinden, hatte er völlig unbeachtet verhallen hören.

Endlich brachte das Jahr 1863 den Abbruch der Mauer, die den alten Chor vom neuen Langhaus trennte. Karl Simrock feierte das Ereignis in einer begeiſterten Ode. Man ging an den Bau der Türme. Der dritte Baumeiſter am Kölner Dom, K. E. R. Voigtel, vollendete ſie 1880 und erntete ſomit die Lorbeeren ſeiner Vorgänger. Das Geld dazu brachte eine von den Bankiers Mevissen und Oppenheim geleitete Dombau-Lotterie, die 1865—1884 über elf Millionen eintrug. Was im 14. und 15. Jahrhundert die Butterbriefe und der Ablaß nicht vollenden konnten, das ſchuf jetzt der im Ankauf von Lotterieloſen ſich äußernde ſogenannte Kunſtſinn zum Ruhme des deutſchen Volkes. Den jüdelnden Spekulationsgeiſt der Zeit, ſagte Görres noch 1842, ihn haltet ab vom Werke; umfriedet es mit einer Dorneneinfaſſung und legt Gitter in die Eingänge, daß der Vielhufer ſich verfängt. Er ſteht ſchon in den Nebenſtraßen und macht kopfſchüttelnd ſeine Viſierung von den alten Baukoloſſen. Wer hätte das denken können, daß die alte Ruine noch ein gangbarer Artikel werde? Die Narrheit der Menſchen iſt unergründlich, ſo laßt uns ſie denn mit Kolben lauſen!

Und als die Feier der Domvollendung 1880, während des Kulturkampfes kam, klagte die Geiſtlichkeit in getrübter Freude, daß ſie wohl groß an Aufwand, aber klein an Inhalt war; daß ſie Glanz nach außen, aber keine innere Weihe beſaß. Sie nannte es den Hohn der Widerſprüche, daß die Träger und Veranſtalter des Feſtes der katholiſchen Kirche fremd gegenüberſtanden und in den tiefſinnigen Wahrheiten des alten Glaubens nur römiſche Finſternis, in der gewaltigen Einrichtung der Kirche nur eitel Prieſterherrſchaft erblickten. Waren doch die Fürſten unter Führung des Kaiſers Wilhelm I. gekommen, unter ihnen freilich auch Prinz Luitpold von Bayern und König Albert von Sachſen; ſtanden doch auf der Urkunde im Schlußſtein erlauchte und vornehme Namen; aber die eigentliche Königin des Feſtes, die Kirche, ſei als Aſchenbrödel von der Feſtfeier verſtoßen und ausgeſchloſſen; das katholiſche Rheinland ſei weder durch den Klerus noch durch ſeine Genoſſenſchaften vertreten. Kein Name eines kirchlichen Würdenträgers iſt auf der Urkunde zu finden.

Und doch hielt ſich die Kirche für die Schöpferin dieſes Wunder-

Digitized by Google

werkes, in dessen überwältigendem Zauber sich ihre geistige Größe, Erhabenheit und himmlische Schönheit sinnbildlich ausspreche. Aber die Rechnung stimmt nicht ganz. Gegründet ist die Kirche von jenem Bischof Konrad von Hostaden 1248, der im Kampfe zwischen Kaiser und Papst eine der traurigsten Rollen vom Gesichtspunkt der deutschen Geschichte spielt; der Richard von Cornwallis' Wahl zum deutschen König betrieb, in schmählichem Handel die deutsche Zerfahrenheit benutzend; der durch seine Herrschsucht der bürgerlichen Freiheit Kölns und seinem Handel tiefe Wunden schlug. Es ist ein englischer Judassold, aus dem der Anfang des Baues bezahlt wurde. Geplant ist er als eines der ersten Werke völliger Hingabe deutscher Eigenart an die französische Gotik, wahrlich von vornherein ein Denkmal von Deutschlands staatlicher und der daraus erwachsenden geistigen Ohnmacht. Wieder aufgenommen wurde der Bau als Denkmal von Deutschlands Sieg über Frankreich, über jene höchste Machtentfaltung unserer westlichen Nachbarn unter Napoleon I.; durchgeführt vom Opfersinn des ganzen Volkes, das sich über konfessionelle Bedenken hinwegsetzte; geweiht unter einem deutschen Kaiser, der freilich nicht nach dem Sinne der Kirche war, nach der Wiederaufrichtung des Reiches durch die Kraft des Volkes, wie sie sich in dem zur inneren Sicherheit gelangten Kaisertum äußerte. Wieviel mehr hat der Staat Preußen als der römische Papst für diesen Bau getan! Wo ist der Dom, den der Kunstsinn der Kirche in unserem Jahrhundert in Rom geschaffen hätte, selbst solange Rom einen selbständigen Staat beherrschte? Es tut gut, festzustellen, daß sich der Erzbischof von Köln den Opfersinn des Volkes gefallen ließ, durch welche Mittel dieser auch gereizt wurde; daß aber nicht er den Kölner Dom baute, sondern das deutsche Volk in seinem romantischen Schaffensdrang, der nicht danach fragte, wem der Vorteil aus diesem Bauen zufiel!

Die Ansicht, daß die Gotik der kirchliche Stil, der katholische Stil sei, hat sich am Rhein wie auch sonst allgemein festgesetzt. Keiner vertrat sie leidenschaftlicher wie August Reichensperger während seines ganzen langen Lebens und öffentlichen Wirkens. Man kann sich des geradsinnigen Polterers in seiner zweifellosen Aufrichtigkeit, sobald man anderen ihre Meinung zu lassen gelernt hat, nur freuen: er ist herzlich einseitig, aber er ist herzlich.

Das Ergebnis der romantischen Begeisterung war, daß die

Digitized by Google

katholiſche Kirche in Deutſchland und Öſterreich faſt ausſchließlich in mittelalterlichem Stil baute, daß ihre Vertreter in der Kritik und Kunſtwiſſenſchaft an dem Grundſatze feſthielten, dieſer ſei der eigentlich kirchliche, und die heidniſche Antike wie die ungläubige Renaiſſance ſeien für das katholiſche Gotteshaus nicht geeignet. Sie tat dies mit einem gewiſſen Recht, ſolange ſie ſich gegen die Antike allein zu wenden hatte. Denn ſolange man vom Künſtler forderte, daß er aus dem Geiſt der Alten ſchaffe, mußte man auch vom Bau erwarten, daß er dieſes Geiſtes voll werde. Die Zeit der Aufklärung hatte Tempel gebaut, Tempel des Schönen dargebracht am Altar Gottes. Das Schönſte war eben gut genug für den höchſten Zweck der Baukunſt. Das Schönſte aber war ihr der griechiſche Tempel. Daher hatte der Künſtler dieſen zu wiederholen, wollte er eine vollendete Kirche ſchaffen. Die Madeleine in Paris iſt ein Zeugnis dieſes Idealismus, dieſer ſtärkſten Hingabe der Kunſt an die Schönheit. Wenn die Börſenmänner in Paris nun auch für ihr Haus künſtleriſche Vollendung forderten, ſo ergab ſich, daß Börſe und Kirche äußerlich dieſelbe Form erhielten. Demgegenüber, um dieſen Erſcheinungen des klaſſiſchen Geiſtes auch im Kirchenbau zu widerſtreiten, taten die Katholiken recht, im Mittelalter Hilfe zu ſuchen. Dort fanden ſie einen klar und verſtändig aus den gottesdienſtlichen Forderungen entwickelten Grundriß; fanden ſie Formen, die zwar zunächſt als minder rein, minder vollendet, als menſchlicher empfunden wurden, die aber raſch die Gemüter der Gebildeten für ſich einnahmen. Wohl war die Antike bei den Kennern und durch dieſe in den Maſſen zur Mode geworden, hatte ſich der Volksgeſchmack mit ihr ausgeſöhnt, ſo daß bis in die Tiefen, mindeſtens bis in den Kleinbürgerſtand antike Formen geliebt und geſchaffen wurden. So tief hat die Neugotik nie im deutſchen Volke Wurzel gefaßt. Die Bemerkung Sempers, daß das deutſche Bauernhaus keine Spuren von gotiſcher Kunſt an ſich trägt, iſt durch eingehendere Forſchungen nur beſtätigt worden. Es hat ſich durch die Neugotik noch weniger beirren laſſen. Denn dieſe blieb ins Jagdſchloß der Adligen, in die Gärten romantiſch geſtimmter Bürger und in die Kirchen gebannt, trotz allen Bemühungen tüchtiger Künſtler; man empfand ſie in allen deutſchen Landen, vielleicht mit einziger Ausnahme von Hannover, als geſchichtlich, als altertümlich; ſie wuchs bei uns nie und nirgends zum Volksgeſchmack aus wie in England. Der Idealismus der

Digitized by Google

Zeit machte ſich damals und macht ſich noch heute als beſchränkender Geiſt geltend: Wie nur ein beſtimmter Stil des Mittelalters, und zwar der trockenſte und regelrechteſte und ſelbſt aus dieſem nur beſtimmte zirkelgerechte Formen auf den Thron des als vollendet zu Verehrenden gehoben wurden, ſo wurde auch eine beſtimmte Grundrißordnung als die richtige, als die zu erſtrebende bezeichnet. Dieſe Einſeitigkeit des ſchönheitlichen Empfindens iſt nicht neu: Jeder in ihren rückwärts liegenden Zielen abgeſchloſſenen Zeit iſt ſie eigentümlich. Die Zweiſchlächtigkeit zwiſchen Antike und Gotik iſt eine Schwäche des ganzen Jahrhunderts gegenüber Zeiten, die nur ein, aber ein vorwärts liegendes Ziel vor Augen hatten. Das zeigte ſich namentlich in München.

Die dortige Romantik war mit der Auswahl zwiſchen zwei Stilen noch keineswegs befriedigt. König Ludwig I. war hier der treibende Geiſt. Bei ihm war das Gegenteil von künſtleriſcher Einſeitigkeit; bei ihm verband ſich die Ader des Kunſtgelehrten, deſſen Aufgabe es iſt, in vielerlei Schönes ſich liebend zu verſenken, mit der des Liebhabers, der das Schöne auch beſitzen möchte. Wenn Kant gerade darin das Weſen des Schönen fand, daß es nicht zum Beſitz reize, ſo iſt Ludwig I. ein ſonderbarer Gegenbeweis. Mit der Begehrlichkeit des Kindes und mit dem ſtetigen Eifer eines ſtarken Mannes führte er durch, daß München von all dem, was ihn am tiefſten in der Kunſt ergriffen hatte, mindeſtens eine Nachbildung erlange. Vieles iſt archäologiſche Spielerei geblieben. Wenn er Leo von Klenze zwang, die Allerheiligen-Hofkirche nach der Capella palatina in Palermo zu bauen, einem an ſich höchſt reizvollen Gemiſch byzantiniſcher, mauriſcher und nordiſcher Formgedanken; wenn er Ziebland die altchriſtliche Baſilika zum Vorbild für die Bonifazius-Baſilika gab, ſo waren dies ebenſoſehr Launen ohne weitere Folgen, als wenn Gärtner eine Halle nach der Loggia dei Lanci in Florenz aufführte oder der König von Württemberg ſich ſein Schloß Wilhelma in Cannſtatt mauriſch errichten ließ. Es war all dies viel mehr angewandte Kunſtgeſchichte als wirkliche Kunſt. Auch Ohlmüllers gotiſche Pfarrkirche in der Au iſt nur als ein erſter Verſuch im alten Stil beachtenswert. Auch hier, wie bei den rheiniſchen Bauten, fehlt die eigentliche künſtleriſche Belebung.

Bedeutender iſt Friedrich Gärtners Eingreifen, der als Rheinländer mit einem rheiniſchen Stil beim Kirchenbau einſetzen

wollte, mit dem romaniſchen. Des Königs italieniſche Leidenſchaften redeten ihm aber ſtark dazwiſchen. Die St. Ludwigs-Pfarrkirche (ſeit 1830) mußte die lombardiſchen Baugedanken mehr als ihr gut war aufnehmen. Nicht minder italieniſch ſind die Staatsbauten, die er ausführte: Deutſche Einzelheiten an Werken, die den Trotz italieniſch-mittelalterlichen Herrentums darſtellen ſollten; das gewaltige Aufhäufen von Steinmaſſen, das am Palazzo Pitti in Florenz ſeinen Höhepunkt erreicht hatte. Aber wenn die Steine aus Putz nachgemacht werden müſſen, ſo fällt die ganze Herrlichkeit in Öde und Leere zuſammen; der auf dem Reißbrett mit Zirkel und Lineal hergerichtete Trotz bedroht den Beſchauer nicht. Die Bauten ſind wieder einmal zu ſchön, um eine wirklich künſtleriſche Bedeutung zu haben; zu untadelhaft in ihrem Ausſehen; nicht menſchlich, ſondern akademiſch.

Der künſtleriſche Vorteil für Deutſchland, der ſich aus Ludwigs I. an ſich ſo rühmlichem Tun ergab, war der, daß überhaupt etwas geſchaffen wurde, daß die Hände Arbeit fanden, daß ihnen Gelegenheit geboten wurde, ſich zu üben. Seine Stilmiſcherei war dazu gut, den im klaſſiſchen Idealismus ſteif gewordenen Fingern wieder eine gewiſſe Beweglichkeit zu geben.

Die Kehrſeite trat aber bald in Sicht: Die Münchener Bauleute wurden ſich nun bewußt, daß ſie alle Stile der Welt beherrſchten. Das Empfinden, die ſchönheitliche Bildung, die Vertrautheit mit den höchſten Geſetzen der Kunſt gebe ihnen über alle vorhergehenden Zeiten ein ſtarkes Übergewicht, brachte auch ſie, wie die Kölner Dombaumeiſter, bald zu der Anſicht, ſie ſeien befähigt, die eben erlernten Stile auch alsbald zu verbeſſern.

Ludwig I. begann eine lebhafte Tätigkeit im Wiederherſtellen „verzopfter“ alter Kirchen. So am Dom zu Bamberg. Was der Haarbeutelſtil, der Perückenſtil, der altfranzöſiſche Stil geſchaffen hatte, was altfränkiſch ausſah — man ſpürte nicht den Hohn, obgleich Bamberg in Franken liegt — all das mußte zur Kirche hinaus. Der Kaufmann Stuttgarter in Fürth kaufte für 8193 Gulden 147 Zentner Kupfer und Bronze von abgebrochenen Altären und Denkmälern; die Altäre ſelbſt gingen im „Verſtrich“ für einige 40 bis 60 Gulden fort; die 13 Zentner ſchweren Bronzekandelaber von 1616 für 36 Kreuzer das Pfund. All das entſprach nicht dem geläuterten Geſchmack der Zeit, ſtörte die Einheit der Kirche; der erhabene Tempel ſollte nach des Königs Befehl

Digitized by Google

im ursprünglichen Stile wiederhergestellt werden. Erst war die Leitung Heideloff, später Gärtner unterstellt; man hatte also Fachleute ersten Ranges berufen, die verstanden, was edel und was schlecht sei, und die auch den heiligen Ernst hatten, das Schlechte rücksichtslos den Trödlern zu überantworten. Und diese kauften eifrig; fing man doch in England schon zu sammeln an, fand sich doch oft ein spleeniges Beef in grauem, hohem Hut und schottischem Plaid, das für den geschmacklosesten Plunder im Perückenstil lächerliche Preise zahlte; begannen doch die Franzosen in ihrer Hohlheit und Nichtigkeit den Stil Ludwig XIV. und XV. wieder nachzuahmen, seit die Restauration nicht nur den Thron Frankreichs, sondern auch die alten Thronsäle umfaßte, in denen das Königtum geglänzt hatte. Wir aber in Deutschland wußten, was edle Kunst sei und dachten zu ernst über deren Wert, als daß wir die falsche, gleißnerische, verlogene Schönheit des Perückenstils eines Blickes gewürdigt hätten. Nicht den einzelnen Männern ist ein Vorwurf zu machen, wohl aber der künstlerischen Urteilslosigkeit und Roheit des Idealismus. Mein Vater erzählte mir, Cornelius habe, wenn ich nicht irre, zur Feier der Einweihung der neuen Pinakothek, die herrlichsten getriebenen Renaissancehelme umgekehrt, auf Pfähle nageln und als Pechpfannen benutzen lassen zu Ehren der neuerstandenen echten Kunst! Das Schlechte mußte verachtet, der Zopf abgeschnitten werden!

Der Dom zu Bamberg blieb nicht der einzige Kirchenbau, der in die Stilreinheit zurückversetzt wurde. Ich ziehe ihn hier nur als frühes Beispiel an. Sein Gegenstück ist der Dom zu Speyer. Dort handelt es sich um ein Werk, das sehr schwere Schicksale durchgemacht hat: 1689 hatten ihn die Franzosen niedergebrannt, nachdem das Feuer schon 1450 vieles vom alten Kaiserbau zerstört hatte; 1772—84 hatte J. F. Neumann den Dom wieder aufgebaut, in einem verwunderlichen, aber geistreichen späten Rokoko; 1794 hatten die Franzosen ihn wieder in Brand gesteckt. Seit 1845 ließ König Ludwig I. durch den Baumeister Hübsch die Wiederherstellung beginnen. Man untersuchte den Bau auf seine ältesten Bestandteile und trachtete, ihn auf Grund dieser in seine ursprüngliche Form zurückzuversetzen. Dort wo sichere Anknüpfungspunkte darüber fehlten, welche Absichten der erste Baumeister hatte, trat die freischaffende Arbeit des letzten seiner Nachfolger in ihr Recht. Dieser hatte sich nur recht tief in den Geist

Digitized by Google

des 11. Jahrhunderts zu verſetzen und aus jenem Geiſt heraus etwas zu ſchaffen, was dem Geſchmack des 19. Jahrhunderts nicht widerſprach.

Man ſcheint aber doch, nachdem man alle ſtörenden Einbauten zunächſt aus dem Innern des Domes entfernt hatte, über die Nüchternheit des Baureſtes erſchrocken zu ſein. Daher ordnete der König an, daß der Dom ausgemalt werde. Zwei Dinge wurden ſomit erreicht: Der Dom wurde ein Denkmal ſeiner Geſchichte, dadurch, daß man die wichtigſten Ereigniſſe, die auf ihn Bezug hatten, zur Darſtellung brachte; und zweitens wurden der Kunſt große Aufgaben gegeben, an der ſie ſich immer mehr vervollkommnen konnte. In Speyer malte Johann Schraudolph lange Jahre. Bald folgten ähnliche Aufgaben. Das Ausmalen alter Kirchen und Schlöſſer wurde eine der künſtleriſchen Forderungen der Zeit. Kaum ein deutſcher Staat, der nicht ſolchen Arbeiten ſeine Mittel zur Verfügung ſtellte; Arbeiten, denen vom erſten Tag an der Stempel des inneren Mißlingens auf die Stirn gedrückt war; und zwar um ſo mehr, als das ſtiliſtiſche Empfinden durch kunſtgeſchichtliche Kenntnis geſteigert war.

Auch in den früheren Jahrhunderten waren alte Kirchen ausgemalt worden. Es geſchah, um ihnen den Eindruck der Neuheit zu geben. Jetzt malte man ſie neu, um ſie alt erſcheinen zu laſſen. Es kam ein ſchwerer Zwieſpalt in die Bauten. Sollte der Maler in ſeinen Bildern gleich dem Baumeiſter verſuchen, in alter Weiſe zu ſchaffen? Sollte er die kindlich und ſteif erſcheinende romaniſche Weiſe nachahmen? Es wäre dies die Vernichtung des eigenen Ich in ſeinem Werke geweſen. Es blieb ihm nur übrig, die Gegenſtände womöglich ſo zu wählen, daß ſie in den alten Bau paßten. Aber ſo oft Geſchichte aus dem Mittelalter in größter Echtheit in die alten Kirchen gemalt wurde — immer gibt ſich die innere Stilloſigkeit des Geſchaffenen zu erkennen: denn nicht der Gegenſtand, ſondern die Auffaſſung machte das Bild. Selbſt die Darſtellungen älteſter Heiligengeſchichte, ſelbſt der mit dem Bau gleichzeitigen Vorgänge ergaben doch immer nur moderne Kunſtwerke. Je freier, je ernſter der Künſtler ſchuf, je tiefer er ſich in Vergangenes verſetzte, um ſo klarer mußte ihm werden, daß er etwas viel Fremderes in den Bau einfüge, als das im Laufe der Zeiten in ihm Gewordene. Jenes hatte langſam umbildend aus der Zeit heraus geſchaffen, er griff mit plumper Hand in eine vergangene Zeit hinein.

Digitized by Google

Bamberg und Speyer ergänzen sich als Beispiele einer künstlerischen Tätigkeit, die nun bald eine der hervorragendsten der Romantik wurde, des Restaurierens. Es gibt jetzt nicht mehr viel Kirchen, die noch nicht restauriert sind, ich kenne solche, die schon dreimal anders stilgerecht wiederhergestellt wurden. Es betreten Pfarrer, Kirchenvorstand und Baumeister die Kirche; sie stellen fest, was in ihr künstlerisch wertlos sei und deshalb „raus" müsse; sie tauschen ihre Meinungen über neue Bedürfnisse aus; und wenn dann die Genehmigung von den Oberbehörden eingeholt ist, wird dem Innern und Äußern der Kirche eine zweckmäßige und stilvolle Gestaltung gegeben. In anderen Fällen ist es ein Dombauverein, der die Stelle des Anregers, des Bauherrn vertritt; oder ein Fürst, dessen Bildung und Schönheitssinn die verunstaltete Kirche nicht zu ertragen vermag.

Dieser Vorgang ist etwas tatsächlich Neues, nur dem kunstgeschichtlichen Geiste des 19. Jahrhunderts Eigenes. Zu allen Zeiten hat man unfertige Kirchen ausgebaut und solche, die mißfielen, verändert. Man tat dies, indem man das Alte dem neuen Geschmack anpaßte, nicht indem man das Neue dem alten Geschmack anpaßte. Mir sind nur wenige die Regel bestätigende Ausnahmen von dieser Art des Umbaues bekannt. Zur Zeit der Renaissance baute man im Geist der Alten, man lernte fleißig an den Denkmälern Roms. Aber man überließ dies den Architekten und hieß sie neue Bauten schaffen und sich Steine von den alten holen, nicht aber die alten Bauten wiederherstellen. Denn die Baukunst wurde damals ohne vielen Aufwand von Ästhetik durch den Zweck bestimmt. Man baute, um Kirchen, Paläste zu haben; man ließ sie ausmalen, damit sie geschmückt seien; man dachte nicht daran, daß man der Bildung, der Volkserziehung diene, daß man schönheitliche Pflichten erfülle. Man tat es mit der Unschuld, mit der man das einfach Verständige eben macht, ohne es sich als Verdienst anzurechnen. Jede Zeit gab ihr Bestes und war der festen Überzeugung, daß das Ihrige das Beste sei.

Nun war es zum Lehrsatz geworden, das Alte, Vergangene sei das Gute, es sei nur durch dieses zum Besseren zu gelangen. Alle Kraft des Könnens wurde dem Alten, dessen Erhaltung, dem Streben gewidmet, etwas zu erzeugen, das so aussah, als sei es nicht von uns, sondern von unseren Ahnen vor sieben, acht Jahrhunderten geschaffen worden.

Digitized by Google

Das 19. Jahrhundert, das so Großes leistete in der Erforschung der Geschichte, das so ungeheure Mittel aufwendete zur Erhaltung der Kunstdenkmäler — kein zweites hat eine ideale Aufgabe darin gesucht, nur um der Denkmäler, nicht um ihrer Benutzung willen große Kosten zu verwenden — dieses Jahrhundert, das mit so eisernem Fleiß am Alten lernte, den Künstlern vergangener Zeiten jede Einzelheit ihrer Schaffensart absah, das Können der Vergangenheit auf sich zu häufen versuchte, es sorgfältig in Büchern und Mappen zu sammeln bestrebt war, ist trotzdem wohl dasjenige gewesen, das neben den Zeiten der Bilderstürmerei die meisten Kunstwerke zerstörte. Und zwar geschah dies nicht, um gegen einen wirklichen oder vermeintlichen Mißbrauch der Kunst wie die Bilderstürmer vorzugehen, sondern aus Kunstbegeisterung, im Namen der Kunst, freilich aus gelehrt-kritischer Begeisterung und daraus erspießender Unfähigkeit zu einfach sinnlichem Genuß. Vielleicht wird die Zukunft die schwerste Anklage in künstlerischer Beziehung für dieses Jahrhundert auf sein Verhältnis zur alten Kunst gründen, auf die durch seine Gelehrsamkeit und überwiegende Verstandestätigkeit herbeigeführte Roheit.

Ein Unterschied besteht hier nicht zwischen Protestanten und Katholiken. Beide erwiesen sich als gleich roh, sowie der schönheitlich stilistische Eifer bei ihnen gereizt war. Bei den Protestanten war aber der Erfolg noch viel trauriger. Sie kamen zu der Überzeugung des eigenen Kunst-Unwertes, sie kamen zu einer wahren Selbstverlästerung! Fielen doch die Jahrhunderte seit Luther alle in die „schlechte“ Zeit, glaubten doch selbst die kampflustigen Zionswächter den katholischen Romantikern aufs Wort, daß der Protestantismus nichts für die Kunst geleistet habe. Man frohlockte am Rhein! Zu gleicher Zeit, als der Umbau des Kölner Domes begann, hatte man auch einen Dom für Berlin geplant. Seitdem Görres die Frage besprach, waren zwanzig Jahre vergangen. Der König von Preußen, der fünf bis sechs Millionen katholische und acht bis neun Millionen protestantische Untertanen hatte, wollte die Schmach vom Protestantismus wegnehmen, daß er all die Zeit seiner Dauer hindurch kein nennenswertes Kirchengebäude aufgeführt habe. Die Schmach — wenn sie bestände — wurde erst zu Ende des Jahrhunderts gesühnt. Aber die Protestanten waren hinsichtlich der Schmach ganz Görres Ansicht: Will man gute Kunst, so muß man sie außerhalb des Protestantismus

Digitized by

ſuchen. Und man tröſtete ſich mit dem falſchen Troſt, die Gotik ſei chriſtlich, nicht katholiſch; beide Kirchen ſeien aus dem chriſtlichen Mittelalter hervorgegangen; alſo dürfe auch der Proteſtantismus die Gotik als eigen genießen.

Die vergangenen Jahrhunderte hatten ſich in den alten Kirchen eingerichtet; die katholiſchen wie die proteſtantiſchen. Man brauchte Emporen, man brauchte eine neue Kanzel und um dieſe ſich fügende Sitzplätze. Der Proteſtantismus brachte neue gottesdienſtliche Gewohnheiten und Geſetze, der Katholizismus hatte die ſeinigen kaum minder geändert. Man geſtaltete die Kirchen ſo um, daß ſie dem Geſchmack und den Gebrauchsanforderungen der Zeit entſprachen. Man hatte dabei im 16., 17., 18. Jahrhundert die entſchiedene Anſicht, daß das Kirchengebäude dem Gottesdienſt unterzuordnen ſei und ſcheute ſich nicht vor ſtarken Eingriffen, um es deſſen Bedürfniſſen gerecht zu machen. In die gotiſchen Kirchen kam ein fremder Geiſt, die jungen Zeiten äußerten ihre Lebenkraft; Geſchichte, Sinnesart, Geſchmack, künſtleriſcher Geſtaltungseifer von über drei Jahrhunderten füllten die alten Werke mit ihren Spuren, ihren Bekundungen. Man ſah den alten Werken nun freilich an, daß ſie alt ſind, und daß ſich ihr Zweck teilweiſe geändert hat. Man ſah aber auch, wie die Geſchlechter immer wieder aufs neue von dem lieb gewordenen Gotteshauſe geiſtig Beſitz nahmen, die große Erbſchaft der Väter neu erwarben, um ſie mit dem Herzen und in Wahrheit zu beſitzen.

Freilich waren die Einbauten nicht ſtilgerecht; wenigſtens nicht in dem Sinne, daß der Meiſter aus der Zeit Cranachs, Rembrandts oder Schlüters ſich mühte, wie ein Michael Wohlgemuth zu ſchaffen; ſich geplagt hätte, mit dem Kopfe ſeines Urgroßvaters zu denken. Die guten Leute von damals waren einfältig genug, einfach ihr Beſtes zu geben, ohne Nebenanſicht auf den ihnen unbekannten Stilbegriff. Sie hatten ein unbewußtes Gefühl dafür, daß das Neue des Alten Fortbildung ſei und daher ihm nicht ſchönheitlich widerſpreche. Und wenn auch in unſeren Zeiten Leute, die nicht Äſthetik und Kunſtgeſchichte erlernten oder ſolche, die es auf ein paar Minuten vergeſſen können, daß ſie einen geläuterten Geſchmack haben, in eine derartig ausgebaute Kirche treten, dann ſpüren ſie eine Stimmung eigener Art: die Kirche erzählt ihre Geſchichte, ſie erzählt ſie in jenen alten verfallenden und in jenen ſchmucken und blanken Teilen, in jenen Werken einer

Digitized by Google

redlichen Unbeholfenheit und sachlichen Armut wie in jenen Schöpfungen hoch entwickelter oder prunkvoller Kunst. Ein Hauch des Lebens, das sich hier abspielte, ruht über dem alten Gestühl und den verschnörkelten Altären und Betstübchen, ein Hauch von langer Zeit alter Frömmigkeit, von hundert Geschlechtern, die hier Trost im Gebet suchten.

Aber dieser Hauch berührte die Ästhetiker und die Kunstgelehrten so wenig, wie ihre Schüler, die stilgerechten Bauleute. Er war in keine philosophische Formel zu fassen und nicht in die Geschichte einzuordnen; also bestand er für die mit Tatsachen arbeitende Wissenschaft nicht, sondern galt als ein Nebel in unreifen Köpfen. Er war auch auf den Reißbrettern nicht zu fassen. Ich erinnere mich, wie auf einem Kongreß des Kunstgewerbevereins in München 1883 Joh. Nepom. Sepp sagte: Gerade bei Kirchenumbauten werde das meiste verdorben, und wenn wir um die Schätze aus alter Zeit kämen, so trüge niemand mehr daran Schuld, als die Künstler! Infolge des gewaltigen Oho! seiner zumeist aus Künstlern bestehenden Hörerschaft milderte er im Berichte seine Rede und setzte Kunstpfuscher anstatt des Wortes Künstler. Er hat damit den trefflichen Sinn seiner Worte völlig entstellt. Gerade das ist das Bezeichnende, daß ernste Künstler, also Männer, die etwas in sich haben, das zu äußerer Ausgestaltung drängt, am meisten ihre Eigenart dem restaurierten Bau aufdrängen. Der gefeiertste Restaurator des ganzen Jahrhunderts ist Viollet le Duc, der Meister von Notre Dame in Paris und zahlloser anderer Werke. Er hat in mehreren Büchern eine erstaunliche Kenntnis des mittelalterlichen Bauwesens in Frankreich niedergelegt. Aber wer Frankreich kennt und dessen Bauten mit Aufmerksamkeit durchwandert, wird mit Schrecken inne, wie einförmig die Kunst unter der Hand selbst dieses vornehmen Fachmannes wurde; wie seine Gelehrsamkeit doch nicht ausreichte, sich in den Geist der verschiedenen Zeiten zu versetzen; wie er in die Werke stets nur den eigenen Geist trug, in dem die Zeiten sich bespiegeln. Und von Jahrzehnt zu Jahrzehnt versichern uns die Restauratoren, sie hätten nun so viel gelernt, daß man ihre Hand am erneuerten Werke gar nicht mehr merken werde, weil sie endlich den Geist des Mittelalters oder, seitdem sich der Sinn für Stileigentümlichkeiten erweiterte, auch anderer Zeiten erfaßt hätten. Und von Jahrzehnt zu Jahrzehnt halten die Bewunderer dieser

Digitized by Google

Meiſter der Selbſtverleugnung ihr Werk für echt, um immer wieder im nächſten Jahrzehnt zu erkennen, daß es nicht echt war. Alle Enttäuſchung, aller Ingrimm über verfehlte Erneuerungen haben die Welt noch nicht gelehrt, daß es ganz unmöglich iſt, ein Zeitalter richtig zu erfaſſen, daß es der Geſchichtsſchreiber ſo wenig kann, wie der Dichter oder der Künſtler: denn erſtens umfaßt kein Menſch eine ganze Zeit, und zweitens leiſtet kein Werk dies Wunder. Beide ſind an das Auswählen von Teilen gebunden und an das Verbinden dieſer Teile nach ihrer Erkenntnis. Sie können nicht eine Zeit, ſondern nur deren Schilderung, deren Darſtellung geben. Dieſe aber iſt auch in einer Zeit entſtanden. Und die Zeit des Schaffenden iſt ſtärker im Werk als das Geſchaffene. Schillers Jungfrau von Orleans iſt ein Werk nicht von 1431, ſondern von 1800 und Mommſens Römiſche Geſchichte iſt nicht im Geiſt der Triumvirn, ſondern in dem des deutſchen Liberalismus geſchrieben. Wer nicht Schillers Idealismus und Mommſens Anſichten über das Staatsweſen hat, wird die Schilderungen beider für falſch halten. In ſpäteren Zeiten wird man ſie nur als eine Quelle der Erkenntnis dafür anſehen, wie das 19. Jahrhundert die Zeiten verſtand, nicht aber dafür, wie jene tatſächlich waren. Eine ſtilvolle Erneuerung iſt aus gleichen Gründen noch nie geglückt und wird nie glücken! Ein paar neue altertümelnde Kunſtgriffe ändern dieſe Sache nicht: jede Erneuerung iſt Umgeſtaltung eines Werkes aus einem alten in ein neues Jahrhundert. Denn echt alt kann nur der Alte denken und ſchaffen; man kann wohl die Rolle, die uns die Gotik zu ſprechen gab, vollſtändig ſchauſpielern, ſo daß alle Zuſchauer im Theater des Zeitgenoſſentums begeiſtert in die Hände klatſchen; aber wenn das Jahrzehnt vorbei, der Vorhang gefallen iſt, erwachen wir zur Erkenntnis, daß uns eine Komödie hänſelte, falſcher Redeſchwulſt, unwahrer Flitter; und daß das einzig Echte verdorben worden iſt, was ſich wirklich in den Kirchen vorfand, nämlich das Alte.

Einer alten Kirche ſoll man anſehen, daß ſie alt iſt; man ſoll jene, die ſie auffriſchen wollen, ebenſo verlachen, wie jene, die ein altes Geſicht jung ſchminken. Man ſoll dafür ſorgen, daß das Alte nicht verfällt, aber man ſoll auch endlich die Torheit aufgeben, zu glauben, daß man Altes ſchaffen oder künſtleriſch ergänzen könne. Sobald man über das mechaniſche Ausbeſſern hinausgeht, kommt man in die Gebiete gefährlicher Selbſttäuſchung!

Digitized by Google

Das eifrige Geschaffe der Restauratoren blieb aber nicht die einzige Betätigung des romantischen Bausinnes, sondern dieser drängte auch auf selbständige Äußerung, namentlich im Kirchenbau. Gewissen Einfluß hatte auf diesen die mittelalterliche Symbolik. Schon der 340 gestorbene Eusebius setzt bei der Einweihung der Kirche von Tyrus das Bewußtsein voraus, daß die Kreuzform der Kirchen auf Symbolik beruhe; die zwölf Pfeiler der Grabeskirche zu Jerusalem wurden schon zu Konstantins des Großen Zeit auf die zwölf Apostel bezogen. Inwieweit diese Symbolik aber auf die Anordnung selbst von Einfluß war oder nur eine Nebenanschauung des Schaffens ist, über diesen Streit sind die Akten auch heute noch nicht geschlossen. Hier handelt es sich darum, welche Symbole auf die neue Kunst einwirkten. In dem Buche des Regensburger Domvikares G. Jakob: Die Kunst im Dienste der Kirche, das seit 1857 in dritter Auflage erschien, kann man das, was die katholische Kirche in Deutschland für richtig in künstlerischen Dingen hält, übersichtlich beisammen finden: Die Symbolik fordert, die Kirche solle ein Abbild sein des sichtbaren Reiches Christi in der Zeit, des Reiches Gottes in uns und des ewigen Reiches Christi im Himmel. Jeder Teil des Baues solle den beschauenden und denkenden Gläubigen auf diese drei Vorbilder hinweisen. Die Jesuiten haben diesen Gedanken am entschiedensten aufgegriffen.

Unter allen Mitteln, diese Vorbilder zu erreichen, ist neben dem Himmelanstreben die Kreuzesform des Grundrisses am höchsten gestellt worden. Daß sie nicht ausschließliche Regel im Mittelalter war, bezeugen Hunderte noch erhaltener Bauten. Es wurden wieder mit der Einseitigkeit des Idealismus von den eifrig durchforschten Vorbildern alle, die nicht ganz ideale Gestalt aufwiesen, als unfertig oder überreif in Acht getan. Noch heute spürt die Kunstgeschichte nicht dem Entwicklungsgang des Grundrisses als dem architektonischen Ausdruck der Wandlungen im Gottesdienst nach, sondern der Frage, wie aus handwerklichen Notwendigkeiten und schmückender Absicht die Form entstand. Warum Querschiffe kommen und verschwinden, warum eng aufstrebende mit hallenartig weiten Kirchenschiffen wechseln, warum der Chor hier reich gegliedert, dort schlicht und lang gestreckt sei, welche Grundbedingungen die Bischofskirche anders werden ließen als den reichen Pfarr- oder Stiftsbau, und welche Ergebnisse diese Erkenntnis für die

Digitized

Geſtaltung neuer Kirchen bringe — darüber hat man erſt ſpät nachzudenken begonnen.

So iſt dem deutſchen Katholizismus eine Reihe von Formen verloren gegangen. Die Redensart vom Himmelanſtreben der Gotik führte zu immer ſteilerer, engbrüſtigerer Geſtaltung der Bauten, die doppelt armſelig wurden. Denn im Streben nach Wahrheit, in der Abſicht, die Werkform zu zeigen, durch Kühnheit zu glänzen und billig zu bauen, wurde das tragende Gerüſt ſo dünn als möglich geſtaltet. Bei dieſen nach dem Mittelmeer ſchielenden Beſtrebungen überſah man ganz, was die Kirche in Deutſchland vor Jahrhunderten ſchon erreicht hatte. Wohl war man ſich der Bedeutung des Jeſuitenordens auf beiden Seiten der ſich bekämpfenden Konfeſſionen bewußt; wohl merkte der Klerus zu allen Zeiten und aller Orten, ſehr zum Ärger ſeiner äſthetiſch gebildeten Mitglieder, daß die dummen Bauern und unter ihnen manche vornehme Frau lieber in die weiträumigen, glanzvollen Barockkirchen gingen als in die ſelbſtquäleriſch dürren gotiſchen Neubauten. Wie donnerten die Kunſtrichter gegen den unausrottbaren Ungeſchmack ihrer Zeit. Man iſt in unſeren Tagen ſehr ungehalten, wenn ein junger Schriftſteller mit Spott über die Kunſt herfällt, die vor zwei Menſchenaltern die Gebildeten entzückte. Aber mag er ruhig ſpotten: er gibt nur die Antwort auf den unerträglichen Hochmut, mit dem jene Zeit auf ihre Vorgängerin blickte. Daß dieſe verlogen, frivol, kokett, fratzenhaft geweſen ſei, kann man hundertfältig leſen. Kein äſthetiſch Rechtgläubiger, der ſich nicht für berufen hielt, ihr den Spiegel ihrer Sünden vor Augen zu halten, ſie als den hellen Wahnſinn, als Afterkunſt, als geſchraubte, aufgeblähte Jammergeſtalt zu verketzern; kein Bauinſpektor, der ſich nicht für befähigt hielt, an ihre Stelle Beſſeres, Geläutertes, Edleres zu ſetzen. Der erſchreckliche Tiefſtand des mittleren Könnens in der Zeit bis in die ſiebziger und achtziger Jahre in Deutſchland, kunſtgewerblich die jammervollſten, die es ſeit dem großen Zuſammenbruch im 13. und 14. Jahrhundert hatte, iſt nur zu meſſen an der Überhebung, mit der dieſe Zeit, pochend auf ein paar idealiſtiſche Kunſtgeſetze, die Kunſt aburteilte und nur zu oft zur Zerſtörung verurteilte. Dumm und patzig! Das iſt das Kennzeichen der Maſſe der Experten und Sachverſtändigen, die über Beſtehen oder Vernichten zopfiger Bauten zu Gericht ſaßen.

Aber nicht nur die Schönheit der Formen, die Berechtigung

Digitized by Google

des künſtleriſchen Reichtums und die unverkennbar tiefe Geſamtwirkung der Barockbauten wurden geleugnet, ſondern ſogar die in ihm niedergelegten eigentümlichen Fortſchritte des katholiſchen Kirchenbaues. Der Jeſuitenorden hatte, da er nicht im Chordienſt, ſondern in der Miſſion ſeine Aufgabe ſah, dahin geführt, weite Hallenkirchen zu ſchaffen. Die Michaelskirche in München iſt dafür ein herrliches Zeugnis. Jakob erkannte wohl, daß darin klare Auffaſſung und kräftiger Formenſinn ſich ausſpreche, daß der Orden in der Kunſt eine ähnliche Bedeutung wie im kirchlichen Leben habe. Er meinte, es ſei ſein Wirken ein Rückſchlag gegen die Verachtung des Überlieferten geweſen. Und manchmal ſcheint es, als habe er recht. Aber von dieſer Erkenntnis war noch ein weiter Weg bis zur Wiederaufnahme der Grundrißformen der Ordenskirche. Es ſind etwa dieſelben, die ſeinerzeit die Dominikaner Südfrankreichs und Spaniens erfanden, als ſie den Albigenſern gegenüber gleiche Aufgaben zu erfüllen hatten, wie die Jeſuiten in Deutſchland und den Niederlanden. Es offenbart ſich da die fortſchaffende Kraft der Völker, die denn auch in anderen Ländern in unſerem Jahrhundert durch ein einſeitiges Rückgreifen auf die Gotik nicht beengt wurde. Wie vielſeitig ſind die Pariſer Verſuche im Kirchenbau, wie eigenartig iſt die neue Kenſington-Kathedrale in London! Wie früh, ſchon 1859, wendete ſich der große Führer der Katholiken Englands, der Kardinal Nicolaus Wiſeman, gegen die Unduldſamkeit der Gotiker vom Schlage des zum Katholizismus übergetretenen Romantikers Pugin und deſſen begeiſterten Verehrers Reichenſperger.

Den deutſchen Äſthetikern nicht nur unter den Katholiken galt die Renaiſſance als der Bruch mit der kirchlichen Überlieferung, als die willkürliche Aufnahme und Nachahmung heidniſch-römiſcher Bauformen. Und hiervon ſind ſie auch heute noch nicht abgebracht.

Viel dummes Zeug iſt über dieſe Sache von beiden Seiten geſchrieben und geredet worden. Nach Janſſen war in den Augen der Proteſtanten der Reformationszeit der gotiſche Stil die papiſtiſche Kunſt. Alle Bewegungen gegen die katholiſche Weltanſchauung und die ſie vertretende Prieſterſchaft wären Hand in Hand gegangen mit der Bekämpfung der Gotik. Wo er dies wohl her weiß? Wie dankbar wäre ich ihm, der ich mich auch mit dieſen Fragen beſchäftigte, wenn er die Quellen dieſer Erkenntnis angegeben hätte. Freilich mit ſeiner Anſicht, nämlich, daß ungefähr gleich-

Digitized by Google

zeitig mit der Reformation die Renaissance kam, damit kann man nichts ausrichten. Denn sie kam für Katholiken und Protestanten ganz gleichmäßig, ohne daß mir auch nur eine Stelle bekannt geworden wäre, aus der man schließen könnte, daß die einen sich mehr als die andern über ihr Kommen gefreut oder es bedauert hätten. Bei Janssens Verehrern fanden diese Gründe trotzdem Widerhall. Alle, die von den Präraffaeliten berührt, die mittelalterlichen Formen schlechtweg als die gläubigen hinnahmen, erfüllten sich mit Abscheu vor der heidnischen Kunst. Im Frühchristentum, in den Basiliken, war diese noch nicht überwunden; im romanischen Stil bereitete sich die neue Größe vor; die Gotik bildete das Lehrgebäude der Kirche in vollendet künstlerische Form aus; die Renaissance verweltlichte es durch frevelhaften Rückfall ins Heidentum. Das ist die Auffassung, die am Ende des Jahrhunderts noch in voller Kraft war.

Erst in später Zeit entstand hiergegen Widerspruch. Die Quelle, aus der er floß, ist durchaus bezeichnend: Die Jesuiten nahmen das Wort. P. J. Kleutgen in seinen Briefen aus Rom (1869) dürfte der erste gewesen sein. Man rühmt an der gotischen Bauart, daß sie zum Gedanken an Gottes Unendlichkeit erhebe, und mit frommem Schauer vor seinem geheimnisvollen Wesen erfülle. Wohl! aber ist deshalb der Gedanke an den Reichtum der Liebe, die Erinnerung an die Güter, die sie uns bereitet, die Empfindung seiner traulichen Nähe weniger christlich? Es ist dies eine überaus feine Form, in der der Jesuit sinnbildlich die reichen Bauten seines Ordens rechtfertigt; mußte er doch dessen ganzes bauliches Wirken verurteilen, wollte er der Gotik die Alleinberechtigung zugestehen.

Und dann: Er kam aus Rom, diente einem Orden, der aus dem Volkstum heraus sich ergebende Beschränkungen nicht kennt. Seine Gegnerschaft richtet sich, wenn auch mit Vorsicht, gegen den ihm kleinlich erscheinenden Grund für die Gotik, daß sie altdeutsch sei. Reichensperger und viele der hinter ihm Stehenden waren und sind gute Deutsche. Sie sind's aus Überzeugung und mehr noch nach ihrem Empfinden. Aufgewachsen in deutscher Romantik sperren sie sich gegen die von außen kommenden Anschauungen. Rom war aber nie romantisch: Der Evangelist Johannes sah, wie Kleutgen ausführt, das himmlische Jerusalem geschmückt wie eine Braut auf die Erde sich niederlassen. Im Fest der Kirchweihe betrachten die Katholiken die Kirche als das Bild

Digitized by Google

der himmlischen Gottesstadt, werden sie an die Seligkeit des Friedens, die mit bräutlichem Schmuck versehene Erhabenheit erinnert. Demnach müsse man dem Geiste der heiligen Religion angemessen die Kirchen so bauen und schmücken, daß die Gläubigen, insbesondere die Armen, deren Anzahl größer ist, erquickt und gestärkt werden; und das geschehe durch die Hoffnung auf die Güter, die Gott denen, die ihn lieben, bereit hat. Und diesem Zwecke entsprechen die berühmten Kirchen Roms. Ist denn, fragt Kleutgen, die Kunst so arm an Formen, daß sie das Schöne nur in einer darstellen könne? Oder das Christentum so arm an Gedanken, daß nur jene wahrhaft christlich seien, die in einer gewissen Art von Formen ihren Ausdruck finden?

Einen Wandel in diesen Anschauungen versuchte erst seit 1884 der steierische Kunstgelehrte Johann Graus, selbst katholischer Geistlicher, durch verschiedene Aufsätze und endlich durch das 1885 erschienene Druckheft „Die katholische Kirche und die Renaissance" herbeizuführen. Er fand nur teilweise Zustimmung, die wichtigste bei den österreichischen Behörden, denen dies Überwachen der Denkmäler oblag. Die Romantiker zu überreden ist ihm aber nicht gelungen. Sein Ziel war die Freiheit der Stile, die Beseitigung der Stilzwangsjacke. Die Kirche sei keine gotische, sondern eine allgemeine, ihr Gebiet müsse das der ganzen Kunst sein. **Omnis spiritus laudet Dominum**! Seit achtzehn Jahrhunderten, erläutert Graus, gibt es eine christliche Kirche, aber nur etwa von 1200—1500 und eigentlich nur bis 1400 solle sie wahrhaft christkatholische Kunst hervorgebracht haben? Diese drei kurzen Jahrhunderte waren die nachzuahmende Blütezeit für die Romantiker geworden, ebenso wie die Helleniſten in der kurzen Spanne Zeit ihr Ideal erkannten, in der das perikleische Athen blühte. Die Welt hatte umsonst gearbeitet durch die Jahrtausende gegenüber der naschhaften Abschmeckerei der verwöhnten Zeit. Nur ein paar der besten Früchte schienen ihr genießbar, alle anderen wurden verachtet.

Man könnte die selbstgefällige Wiederholung derselben Formen im katholischen Kirchenbau, dies früher nie gesehene Wiederkäuen längst verdauter Kost ruhig mit ansehen, täte es einem nicht leid dabei um die deutsche Kunst, die so gar zum Stillstand verurteilt wird. Es ist einem so einsichtigen Manne wie dem Mainzer Domkapitular Friedrich Schneider nur zu danken, daß er den Versuch machte, die Formen des Grundrisses zu bereichern. Er erkannte, daß bei der größten Zahl der kirchlichen Neubauten die erste Sorge

Digitized by Google

der stilvollen Ausbildung zugewendet worden sei; daß die architektonische Schablone vielfach Zweckwidrigkeiten herbeigeführt habe. Wozu die fast als Regel angewendete Dreischiffigkeit selbst bei Pfarrkirchen, die für etwa 1200 Menschen so einzurichten seien, daß man die Vorgänge am Altar sehen und Predigt und priesterlichen Gesang hören könne? Er weist auf die einschiffigen Bauten der verschiedensten Jahrhunderte, namentlich auf die Südfrankreichs hin. Aber er fand wenig Beifall. Josef Prill, ein Schullehrer, der durch sein Mitwirken an der Verballhornung der romanischen Kirche zu Wechselburg in Sachsen bekundet hat, daß er in Baufragen mitzureden berufen sei, wies ihm nach, daß man bei der Gotik alter Form zu bleiben habe: Nicht nur weil sie den toten Stoff am besten überwinde, sondern weil die dreischiffige Anlage billiger sei. Das ist freilich ein nur zu verständiger Grund!

In sehr viel größeren Schwierigkeiten befand sich die Romantik hinsichtlich der Schwestern der Baukunst, namentlich der Bildnerei. Hier konnte man wohl die alten Werke würdigen, nicht aber sich entschließen, sie in ihren eigentümlichen Abweichungen von der Natur nachzuahmen. Wohl war man der Ansicht, die Werke des 14. und 15. Jahrhunderts böten auch in der Bildnerei den erhabensten Ausdruck christlichen Geistes und Lebens. In der Absicht, den Gestalten nachgiebig sanftes Wesen und herzliche Demut und damit den rechten christlichen Ausdruck zu geben, dann aber auch um die aufsteigenden Geraden der Pfeiler zu brechen und somit die Bildwerke von der Pfeilermasse abzulösen, wären im Mittelalter geschwungene, gestreckte, nach der Seite eingebogene Gestalten geschaffen worden. Am Ausgange des Mittelalters aber sei die Kunst zum echten Ausdruck der weltbesiegenden Glaubenskraft durchgedrungen. So etwa urteilen Jakob und Reichensperger. Aber trotz dieser Liebe für die Spätgotik, die also hier als die vollkommenere Kunst gefeiert wurde, kommt die romantische Bildnerei nicht zu einer ehrlichen Hingabe an diese Zeit. Die Gewalt der antiken Plastik war unüberwindlich. Zwar wurde ein so streng katholischer Meister, wie Führich, von Thorwaldsens Aposteln abgestoßen. Wie wir im Leben schon, sagt er, jedes erkünstelte, an sich unwahre Gefühl Schauspielerei nennen, so ist Thorwaldsen in diesen Bildwerken — so meisterhaft sie auch von seiten der Anwendung äußerer Kunstmittel erscheinen — dennoch nichts als ein Schauspieler. Die katholische Kirche hat ihrer nie begehrt. Rauch

Digitized by Google

und Rietschel schätzten den Christus, sprachen sich aber in ihren vertrauten Briefen ebenso gegen die öde Apostelmacherei aus, die nun nach Thorwaldsen und durch ihn beliebt geworden ist. Die Bibel biete noch andere Stoffe, sagte Rietschel, als „bloße bärtige Männer mit Gewändern!"

Ein deutscher Bildhauer, der später in Rom für sich das Vorrecht besaß, als katholischer Meister gefeiert zu werden, war der Westfale Wilhelm Achtermann. Als Künstler ist er keineswegs eine Leuchte ersten Ranges, und wenn ich oberster Richter im Reiche der Kunst wäre, der durch die Nennung eines Namens in diesem Buche die Gerechten von den Ungerechten trennen müßte, würde ich ihn vielleicht so wenig erwähnen wie andere Kunstgeschichtsbücher dies tun. Aber er ist eine bezeichnende Erscheinung: ein schlichter Ackersmann, wie er sich sein Leben lang nannte, kam er erst mit dreißig Jahren an die Berliner Akademie, mit vierzig Jahren nach Rom, immer noch trotz seiner stattlichen Westfalengestalt ein hilfloser, ungefüger, über sein eigenes Können erstaunter Bursch; dem die Hände in den Schoß sanken, wenn die Mittel versagten; der im Gebet am Rosenkranz darauf wartete, daß sie von irgend einer Seite ihm zuflössen. Und wirklich kam dann auch eine schöne vornehme Dame in kostbarem Wagen daher und gab ihm Geld für sein Bildnis des Gekreuzigten, viel mehr als er zu fordern gewagt hätte. Er liebte es sehr, nicht ohne Bauernschlauheit diese Vorgänge zu erzählen, wie auch seine höchst merkwürdige Heilung vom Bandwurm, den er zum Beweis in einer Spiritusflasche bewahrte und jedermann vorwies. Die Schwärmer für das Mittelalter hatten in ihrer Begeisterung für die Hütten der Steinmetzen, die sie ebenso für die Werkstätten der Baukunst als der Bildnerei hielten — sehr mit Unrecht — die Ansicht gewonnen, daß aus der handwerklichen Tüchtigkeit die Neugestaltung der Kunst hervorgehen müsse. Ihnen war daher der als holzschnitzender Schäfer in die Kunst gelangte Achtermann von vornherein eine hoffnungsvolle Erscheinung, sein Hereintreten aus dem Volk in das gefeierte Reich der Kunst ein Wunder. Wunder verrichteten denn auch seine Werke: Ein reicher Engländer wurde durch sie zum Katholizismus bekehrt; die Schwester eines römischen Pfarrers wurde durch das Gebet vor seinem Kruzifix geheilt; beim Verladen eines fertigen Marmors in das Schiff ereigneten sich unter dem Gesang des „ora pro nobis" die sonderbarsten Dinge.

Digitized by Google

So sagt denn auch die Urkunde im Sockel der Pietà im Dom zu Münster i. W., daß Achtermann zu der sehr kleinen Zahl jener gehöre, die Gott durch seinen Hauch angeregt und nicht ohne offenkundige Zeichen seiner Fürsehung auf den höchsten Gipfel der Kunst emporgehoben habe; er sei ein in jeglicher Tugend höchst ausgezeichneter Mann. Je eine Partikel vom Holze des heiligen Kreuzes liegt im Haupte des Heilandes und der Jungfrau; die goldenen Heiligenscheine hat Pius IX. selbst gesegnet. Der Künstler, der sein Leben lang dem selbst auferlegten Gelübde der Keuschheit gehorsam blieb, eine Kirche baute, sein Vermögen an Stiftungen hingab, hat allen Anspruch darauf, von der Kirche selig gesprochen zu werden: **Beatus Guilhelmus Achtermann!**

Er war wahrlich eine andere Natur als der Heide Thorwaldsen. Und gewiß hat Achtermann über dessen Apostel ebenso gedacht wie Führich. Und wie bei diesem, ist es kein Zweifel, daß bei Achtermann die gläubige Empfindung echt war, wenn er gleich im Leben etwas stark den Stolz des Gerechten merken ließ. Aber wie bescheiden ist der innerliche Unterschied seiner Kunst von der jener Bildner, die ihm an kirchlichen Tugenden nicht glichen. Sein Christus in der sehr akademischen Pietà, die er zwölfmal wiederholte, hat seinen Ursprung in Michelangelo, wie jener Rietschels; er hat aber mehr klassischer Glätte, weniger künstlerisches Blut. Seine Kreuzabnahme mit fünf Gestalten in wohlgegliederter Gruppe ist im Aufbau eine beachtenswerte Leistung für die Zeit. Es ist von der Innigkeit des Overbeck erstaunlich viel mit herübergerettet in die harte Wirklichkeit der Bildnerei; manchmal überrascht die Kraft, mit der der klassischen Versöhnung aller Härten, der weichherzigen Linienschönheit der Laufpaß gegeben wurde zugunsten von Anordnungen, die an das 15. Jahrhundert mahnen. Achtermann schien sich bewußt worden zu sein, daß für ihn, den früheren Holzschnitzer, in der niederländischen Schule das Vorbild zu suchen sei. Und so ist sein Werk mehr als Vollrelief, wie als freistehende Gruppe gedacht, ein vergrößertes Schnitzwerk aus einem mittelalterlich niederrheinischen Altar. Aber trotz diesen Versuchen, vom Mittelalter oder doch von dessen letzter Zeit zu lernen, kommt er nicht über Äußerlichkeiten hinaus. Im ganzen künstlerischen Gehalt bleibt auch Achtermann und bleiben die zahlreichen für die Kirche beschäftigten Bildhauer innerhalb der herrschenden, vorwiegend antikisierenden Schule. Achtermann ist aus Rauchs Geist

Digitized by Google

geboren, Rietschel durchaus verwandt. Der gläubige Katholik war künstlerisch dem Heiden wie dem Protestanten gegenüber keine gesonderte Erscheinung. Seine Kunst kam nicht aus dem Glauben, sondern aus dem zeitgenössischen Geist; seine kirchlichen Überzeugungen bestimmten wohl den Inhalt, nicht aber die künstlerische Grundart seines Schaffens.

Man versuchte es am Rhein, den christlichen Bildhauern gleiche Ehren zu schaffen wie den klassischen. Namentlich Reichensperger erging sich in ihrem Lobe. Er fand, daß wohl viele die Leere der Gegenwart erkannt haben, ohne jedoch in die Tiefe der Vergangenheit dringen zu können; sie nehmen und geben die Schale statt des Kernes; sie verfallen dem akademischen Klassizismus. Wer sich diesem und mit ihm den Plattheiten und Gemeinheiten des Tagesgeschmacks entziehen kann — der ist sein Mann. Aber all die von ihm gepriesenen Meister, Kinder der Natur und der Gnade, wie er sie nennt, sind der Welt nicht im Gedächtnis geblieben und werden wohl schwerlich sich nachträglich in dieses einzubohren verstehen. Die christlichen Bildhauer sind bis zur Jahrhundertwende nicht über einen glatten Klassizismus hinausgekommen, machten hüben immer noch bloße bärtige Männer mit Gewandung, drüben Heilige mit sanftem Augenaufschlag nach sauber gewaschenen und gekämmten Modellen. Diese wußten ganz genau, wie ein schöner Heiliger sich zu halten und was für ein Gesicht er zu machen habe. Bis dann endlich der Bildhauer die Modelle ganz fortjagte, weil er erkannt hat, Neues, Eigenes lasse sich doch nicht machen. Und dann verkauft er, wie Achtermann, das einmal Geschaffene in zahlreichen Wiederholungen: So bereitet er dem Eindringen der Kunstfabriken den Weg, die mit billigen, nach der Schablone gearbeiteten Altären, Kanzeln, Bildern Kirche und Haus versorgen und zum Krebsschaden der kirchlichen Kunst geworden sind.

Denn gerade in diesen Werken äußert sich das Verhältnis der katholischen Kirche zur Kunst, wie es tatsächlich ist, nicht wie es die katholischen Ästhetiker sich wünschen. Ich will es hier nach einer Quelle darlegen, die insofern einwandfrei ist, als sie aus der Seele und dem außerordentlich tiefsinnigen Buch eines der edelsten katholischen Künstler fließt: aus Führichs merkwürdigen Aufsätzen „Von der Kunst“. Er spricht vom Verhältnis des Gnadenbildes zur Kunst, jenes Bildes, das in die Gebiete der Religion aufgenommen ist; dessen Wert also nicht nach künstlerischer Schönheit

Digitized by Google

Julius Schnorr von Carolsfeld:

[illegible]

[illegible]

Digitized by Google

zu bemessen wäre. Er erkannte sehr wohl, daß diese Gnadenbilder oft häßlich sind. Der katholische Volksschriftsteller Alban Stolz sagt sogar, da sie alle häßlich sind, sei das Kunstschöne für den Gottesdienst gleichgültig, unnütz, ja schädlich. Stolz wandelt hierin, und viele mit ihm, denselben Weg, der einst zu der Ansicht führte, der Messias müsse von außerordentlicher Häßlichkeit in seiner irdischen Erscheinung gewesen sein; es sei dies ein Teil des Ausdruckes der Selbsterniedrigung des im Stalle Geborenen, am Schandpfahl Gestorbenen. Führich sagt, wenn Stolzens Ansicht richtig ist, so müsse sie sich auf jede Stätte erstrecken, die dem Gottesdienste von der Kunst geweiht und errichtet würde. Anstatt herrlicher Dome und Münster müßten Ställe gebaut und für Kirchen erklärt werden. So glaubt er den Gegner zu überführen. Er berücksichtigt nicht, daß die großen Ordensgemeinschaften des Mittelalters tatsächlich ihre Kirchen so kunstlos und einfach wie möglich bauten; daß die Reformation mit ihrem allgemeinen Priestertum aus ähnlichen Anschauungen wie Stolz ihr Verhältnis zur Kunst regelte; daß tatsächlich die christliche Kirche als Lehre keine Beziehungen zur Kunst hat, wohl aber die christlichen Völker zur Kirche in ein künstlerisches Verhältnis traten; daß es also in Wahrheit keine christliche Kunst gibt, sondern nur eine solche der christlichen Völker. Wenn Führich dann weiter sagt, das Unschöne sei ein Ungöttliches, und hieraus glaubt, die Schönheit der Kirche zu sichern, so hüllt er sich in Selbsttäuschung: das Göttliche im Christus der Kirche hat mit der Schönheit nichts gemein. Denn Schönheit ist eine menschliche, den Dingen nach unserem Geschmack beigelegte Eigenschaft, ebenso wie Häßlichkeit. Das Göttliche aber steht über dem Geschmack. Der Gläubige soll seinen Geschmack nach dem Göttlichen einrichten. Die Kunst hat in gewissem Sinne nie aufgehört, heidnisch zu sein. Sie macht sich ihre Götter mit der Hand und verlangt, daß die Welt ihre Vorstellung des Göttlichen nach dem geschaffenen Werk richte. Die Kirchen, namentlich die griechisch-katholische, setzten dem die Überlieferung entgegen, daß der heilige Lukas gewisse — für unser Gefühl meist häßliche — Bilder gemalt habe; sie verbot den Künstlern durchaus folgerichtig, die Bilder anders zu schaffen als in strenger Nachahmung jener heiligen Werke; sie vernichtete die Kunst, indem sie ihr ein unabänderliches Ideal aufrichtete. Die römisch-katholische Kirche brachte die Ansicht von der Begnadung einzelner Maler auf,

Digitized by Google

die nun als von Gott unmittelbar belehrt, die überirdische Schönheit mit der Seele erschauten und in Darstellung dieser die Zahl der Vorbilder vermehrten. Für die katholischen Ästhetiker Rheinlands und Süddeutschlands hörte diese Begnadung mit dem 16. Jahrhundert auf. Sie unterscheiden scharf zwischen religiöser und kirchlicher Kunst. Die kirchliche ist ein Teil des Heiligtums, in dem sie wohnt, und muß im Geiste des Heiligtums geschaffen sein; aus ihr soll die Kirche als Gesamtheit sprechen. Im Bereiche des Menschlichen könnte daraus die Schablone entstehen, aber es waltet hier das Göttliche. Diesem gegenüber muß die künstlerische Selbständigkeit gedämpft werden. Es wäre eine Umkehrung der Ordnung, wenn jeder beliebige Künstler seine Eigenart, die immerhin geistvoll und fromm sein kann, in einem Werk hervorkehren wollte, das dem allgemeinen kirchlichen Gebrauch dienen, das belehrend und erbauend auf das Volk wirken soll. Der Geist, der im Heiligtum herrscht, sei der der Überlieferung: Darüber sei kein Wort zu verlieren. Wie man den alten Gottesdienst und die Gebetformeln nicht zum besseren Verständnis der Zeitgenossen ändern dürfe, so stehe es auch mit Musik und bildender Kunst. Beide müssen da anknüpfen, wo die hereinflutende heidnische Renaissance die Kette der Überlieferung gewaltsam abbrach. Ich folgte in diesen Darlegungen der Äußerung des Bonner Theologen Heinrich Schrörs. Er beruft sich auf die Reformationszeit; denn schon 1522 forderte Emser, daß man den Bildern Maß und Regel geben solle, wie sie ihnen die alten Väter und Konzilien gegeben hätten. Malerei und Bildnerei dürfen keinen Freibrief erhalten, sie müssen in das Abhängigkeitsverhältnis zur Überlieferung zurückgeführt werden, wie dies bei der Baukunst gelang.

Es handelt sich hier nicht darum, ob diese Anschauungen für die Kunst heilsam sind oder nicht, sondern darum, ob sie wirklich kirchlich sind; und wenn das der Fall ist, woran nicht zu zweifeln, fragt sich weiter, welchen Einfluß sie auf die moderne Kunst hatten. Wohl erkennt Schrörs, daß im Bereiche des Menschlichen die Schablone aus diesen Grundsätzen entstehe. Das Göttliche ist das Überlieferte. Er weist die Künstler auf dieses als auf den Fels, auf den er sein Werk bauen solle. Das Göttliche aber zu schaffen, zu übertreffen, wird er nicht wagen können. Die folgerichtige Durchführung dieser Ansicht führt dahin, daß sich der Künstler der Übermacht der Überlieferung gläubig unterwirft, daß er ihr seine

Digitized by

Eigenart opfert. Die Kirche duldet die Kunst, aber nicht die der Menschen. Es waren zwischen 1800 und 1840 künstlerische Leistungen in der kirchlichen Kunst möglich. Sie bestanden in der geistigen und handwerklichen Wiedereroberung des Mittelalters. Dann aber ist's sehr still geworden in der katholischen Welt. Ein Erschlaffen, die Erkenntnis der Ermüdung brach herein. Die Unlust der Künstler, sich unter die Überlieferung zu beugen, in ihrem Sehen und Empfinden nicht ein Ich zu sein, sondern ein Anderer, ein Alter, haben bewirkt, daß das geschäftige Dutzendwerk, die Fabrik für kirchliche Kunst sich blühend entfaltete. Sie pflegt fürs Geld die Überlieferung, so viel es verlangt wird; sie kann es so unendlich viel besser als ein Mann, der erst sein Ich aufzugeben hat. Die Schablone herrscht in der katholischen Kirche. Aller Orten kann man die Entrüstungsschreie gerade katholischer Kunstfreunde hierüber hören, freilich solcher, die nicht die Zustimmung der geistlichen Oberen haben; die aber meinen, daß die theologische Auffassung von der Stellung der Kunst zur Kirche der Kirche nichts hilft, die Kunst vernichtet.

Die Kirche, die sich so laut als Schützerin und Mutter der Kunst ausrief, wirkt mithin entmutigend auf die Künstler insofern, als sie Selbstempfundenes zu verwirklichen verhindert werden. Die roh materialistischen Erscheinungsformen, in denen die Gnadenbilder sich nur zu oft gefallen, die offene Brust, in der man das von Schwertern durchbohrte Herz sieht, die in kostbaren Modekleidern prangenden heiligen Jungfrauen und Kinder, die Grotten von Lourdes stehen auf den Altären, genießen die Verehrung als göttlicher Eigenschaften voll, während all die innige Gläubigkeit eines in seinem Gestaltungseifer, seinem Verhältnis zu Gott frommen Künstlers es nur nach langen Kämpfen erreicht, daß sein Werk an heilige Stätte gelangt. An diesem dem Künstlergeiste Entsprossenen sieht jeder das Menschliche, hier zweifelt die Geistlichkeit am heiligen Wert, während sie das überlieferte Häßliche und die Dutzendware unbesehen als für das Heiligtum wohl geeignet hinnimmt!

Die Bildnerei hat besonders unter diesem Zwiespalt gelitten. Die Malerei fand Gebiete, in denen sie sich freier ergehen konnte. Es wird im allgemeinen schwer fallen, neben dem Unterschiede, der zwischen katholischer und protestantischer Kirchenmalerei im Inhalte besteht, auch einen in der Auffassung festzustellen. Overbeck kam

Digitized by Google

aus dem Proteſtantismus; ſeine Art ſtand feſt, ehe er zum Katholizismus überging. Der junge Julius Schnorr von Carolsfeld widerſtand der katholiſierenden Richtung, der ſich ſein minder bedeutender Bruder in Wien durch den Übertritt anſchloß. Kein feinerer Kopf in der deutſchen Kunſt und kein tieferes Herz als Julius Schnorr, der, ehe er nach Rom kam, durch den Maler Olivier in den präraffaelitiſchen Geiſt eingeführt worden war. Er ſuchte die künſtleriſche Wahrheit mit emſigem Fleiß, mit einer außerordentlichen Vertiefung in die Einzelheiten der Natur. Seine Höhezeit reicht bis zu dem Augenblick, da er ſich in Rom an die italieniſche Kunſt verlor und in Cornelius' Fußtapfen tretend, das wurde, was man damals gewaltig nannte. Kaum an einem anderen Künſtler kann man den ſchädigenden Einfluß Italiens auf die Entwickelung der deutſchen Art ſo deutlich verfolgen wie an Schnorr. Es war, als ſollte ſich an den Künſtlern das Schickſal unſeres Volkes im Mittelalter erneuern, daß ſie ihr beſtes Blut und ihre eigentlich ſchaffende Kraft ihrer Sehnſucht nach Beherrſchung des Südens opfern. Es gibt eine Anzahl Bilder aus Schnorrs Jugend, die mit einer Herzenseinfalt und ſeeliſchen Tiefe gemalt ſind, in denen bei vielen Härten im Ton und der Zeichnung, aus zahlreichen Anklängen an das Mittelalter eine Innigkeit der Beobachtung hervorleuchtet, wie ſie kaum ein zweiter in jener Zeit beſeſſen hat. Wenn dieſe Triebe, die ſo voll und ſchön anſetzten, hätten ausreifen können, wenn nicht das von Raffael und Michelangelo entlehnte zeichneriſch großſprecheriſche Weſen über die zarten Sprößlinge mit erdrückender Gewalt hereingepraſſelt wäre, ſo wären wir vielleicht ein halbes Jahrhundert früher von der Nachahmerei und Stilbefangenheit losgekommen, wären vielleicht wir ſtatt der Engländer zu Führern ins Neuland der Kunſt geworden.

Bei Schnorrs Landsleuten Peſchel und Schönherr findet man ähnliche Anſätze; auch ſonſt ließen ſie ſich noch hier und dort verfolgen. Es ſind ganz jene Beſtrebungen, die ein Menſchenalter ſpäter die engliſchen Präraffaeliten, namentlich in ſeiner Weiſe Holman Hunt aufnahmen, dieſe freilich ſchon angeſichts des Niederganges der von Italien beeinflußten Kunſt der Könner und Nachempfinder.

Aber Schnorr ging nach Rom und wurde dort in das Treiben der um Overbeck und Cornelius Verſammelten gezogen, namentlich ſeit der Fürſt Maſſimi, Gemahl einer ſächſiſchen Fürſtentochter,

Digitized by Google

den Künſtlern den Auftrag gab, drei Zimmer ſeines Palaſtes auszumalen. Arioſt, Dante und Taſſo gaben den Bildern den Gegenſtand. Man lernte fleißig italieniſch, um die an Volkstum und Zeit ſo fremden Dichter, ſo gut es ging, verſtehen zu lernen; man gab ſich unſägliche Mühe, echt alt und echt italieniſch zu ſein; man konnte ſich dem Vergleich mit den Loggien Raffaels im Vatikan und mit der ganzen erdrückenden Menge von Vorbildern nicht entziehen — und ſo kam die edle Linie und die große, aber leere Auffaſſung auch in Schnorrs Kunſt. Er wehrte ſich lange, bevor er ſich ergab. Aber er erlag vollſtändig. Die Bilderbibel, in ſeinen ſpäteren Jahren geſchaffen, zeigt deutlich den Verfall ſeiner Kraft. Die Kunſt war wieder bei der Fertigkeit des 17. Jahrhunderts angekommen, ein Bild gut aufzubauen. Nur mit ihm herangewachſene Zeitgenoſſen konnten glauben, daß an künſtleriſchem Wert und an gläubiger Kraft in dieſem ſeichten Werke der Maſſenſchafferei mehr zu finden ſei, als etwa in den Bilderbibeln aus der Zeit der Rubensſchüler. Nicht anders erging es Schnorr mit ſeinen Geſchichtsbildern: Viel Arme, Beine Rüſtungen, Köpfe von Menſchen und Pferden, einige Kenntnis der Zeitkleidung und der ſonſtigen „Akzidenzien“. Die furchtbare Kunſt des Komponierens, des Herumwerfens von Menſchenleibern auf der Fläche, um dieſe zu bezwingen, dieſer eine Gliederung aufzulegen; die völlige Beherrſchung der Geſtalten, ſo daß ſie Wachs in der Hand des Bildners, nicht Lebeweſen ſind, die eigene Daſeinsbedingungen haben: Das iſt das Erbe, das von Raffael und Michelangelo ausgeht. Man kann ſie nicht vergleichen mit Pietro da Cortona, der eine gewaltige ſchmückende Kraft hatte, die Schnorr und den Seinen gänzlich fehlt; nicht mit den Carracci, die ſo viel Eigenes in ihrer Jugendzeit zu geben wußten; ſondern nur mit dem Cavaliere d'Arpino und mit Charles Lebrun, den großen Könnern und Nachläufern, die auch mit ihnen die Bewunderung der Mitwelt genoſſen; ſowohl wegen ihres Könnens als wegen ihres Geiſtes.

Die Rheiniſche Schule nahm die religiöſe Malerei auf: Eduard Steinle, Philipp Veit in Frankfurt a. M., Wilhelm Schadow und ſeine Schüler Ernſt Deger, Franz Ittenbach, Andreas und Karl Müller u. a. in Düſſeldorf. Es wird dem, der nicht in jener Zeit lebte, nicht ganz leicht, die Werke dieſer Künſtler auseinanderzuhalten. Künſtleriſch ſind ſie Düſſeldorfer; ihr Realismus iſt der von Schadow an den Rhein gebrachte; ihr

Digitized by Google

Idealismus deckt sich mit dem der um ihn gescharten Schule. Ein gemeinsamer Zug ist das Streben vorzugsweise nach Innigkeit. Sie sind nicht Vertreter der kämpfenden Kirche, sondern mühen sich, ihre etwas empfindsame Frömmigkeit zum Ausdruck zu bringen. Dabei fehlt es an einer eigentlichen Entwickelung. Ihre Art änderte sich nicht in Fortschreiten oder Zurückweichen, sie steht fast außerhalb der Person. Die starre Kraft der Schulüberlieferung stützt die Schwachen, hemmt die Stärkeren. Ein ganz Starker findet sich nicht in ihrer Reihe. Auch ist es niemand eingefallen, sie stilistisch von den protestantischen Kirchenmalern zu trennen. Was Hübner oder Bendemann, was Carl Gottfried Pfannschmidt oder Bernhard Plockhorst in Berlin, was Heinrich Hofmann in Dresden, Leopold Kupelwieser in Wien und so viele andere schaffen, all dies bewegt sich in genau denselben Kreisen wie die Düsseldorfer Schule. Wollte man den Wert ihres Schaffens an seiner Fernwirkung berechnen, so wäre die deutsche Kirchenmalerei eine der mächtigsten Erscheinungen in der Kunst des 19. Jahrhunderts. Gewann sie doch Einfluß weit über Deutschland hinaus. Man findet breite Spuren der deutschen kirchlichen Malerei wieder in Hippolyte Flandrin und Ary Scheffer in Paris, in William Dyce und Armitage in London, in Paton in Edinburg, in Schweden wie in Italien treten sie uns deutlich entgegen; man erkannte laut die Überlegenheit des deutschen Schaffens in diesem Gebiet an, man wählte mit Vorliebe deutsche Künstler für den Entwurf von Glasfenstern, man ahmte ihre Art aller Orten eifrig nach. Als ich die Kathedrale zu Glasgow betrat, war ich nicht wenig erstaunt, mich von deutscher Kunst umgeben zu sehen, im Führer zu lesen, daß die Namen ihrer Schöpfer nicht nur in ihrem Heimatlande, sondern in der ganzen Welt bekannt seien: Fortner, Fries, Siebertz u. a. Leider mußte ich meinem schottischen Begleiter gestehen, ich sei unwissend genug, sie nicht zu kennen, außer Max Ainmüller, dem Leiter der Münchener Glasmalerwerkstätte. Ebenso in S. Paul zu London, wohin Schnorr Fensterentwürfe lieferte. Wurde doch auch der Düsseldorfer Carl Müller zur Ausmalung der Kathedrale von Marseille berufen, gewiß ein schöner Sieg deutscher Kunst, der dadurch nicht gemindert wird, daß der Krieg von 1870 die Ausführung der gewaltigen Arbeit unmöglich machte.

In der Apollinariskirche bei Remagen wurde diese Kunst

Digitized by Google

fertig, erlangte ſie ihren Gipfelpunkt, der nicht mehr zu überſchreiten war. Die beiden Müller waren dort mit Deger und Ittenbach zu gemeinſamem Werk vereint. Carl Müller erzählt, wie ſie auf ihren Gerüſten ſaßen, emſig arbeitend, emſig bemüht, durch fleißiges Lernen an der Natur ihr Können zu erweitern; wie ſie, durch Rat ſich ſtützend, ganz in die Größe der Arbeit vertieft, nicht an eigenen Ruhm dachten, ſondern an die große Verantwortung, die ſie vor Gott trugen; wie ſie ſich durch mehrſtimmigen Geſang anfeuerten — ſie ſangen die alten, feierlichen Weiſen Paleſtrinas. Das alles bringt die Männer jedem Fühlenden nahe. Es iſt viel geſündigt worden in Heiligenbildern, viel auf dem Markt ſpekuliert und mit zum Himmel gedrehten Augen geheuchelt worden in Form und Farbe. Aber dieſe vier und viele mit ihnen waren echt und wahr. Wohl ſahen ſie in der Religion vor allem ein Gefühl, eine mehr weibliche Empfindung; die Kraft bereitete ihnen Angſt; das Leiden erſchien ihnen als göttlicher Beruf. Über ihre Bilder kam damit eine frauenhafte Weichheit, ein Sametglanz. Aber trotz allem Idealismus wurden ſie das Modell nicht los, vielmehr erkennt man immer wieder den Dienſtmann, der ihnen als Vorbild ſtand; der Überguß an „Höherem", den er im Bilde erhielt, bröckelte raſch vor der Zeit ab, und nun ſieht dem Beſchauer der Zwieſpalt, aus dem ihr Schaffen hervorging, erkältend entgegen. All das war Wirkung der Zeit, der Schule, die aus ihnen ſprach; war zu ſtark, als daß ſie es durch ihre Abſicht auf Feſthalten der Überlieferung am Mitſprechen hätte verhindern können. Andere fingen damals an, den Orient zu malen, Araber, Berber, mit aufrichtiger Begeiſterung für deren Art. Aber ſie brachten damit doch wahrlich keine muhammedaniſche Kunſt zuſtande, und wenn ſie alle Huris des Paradieſes geſchildert hätten. Man kann ſich der braven Meiſter von S. Apollinaris freuen, aber man muß geſtehen, daß auch ſie eine beſondere, eine chriſtliche, eine katholiſche Kunſt nicht ſchufen, daß nur der Gegenſtand, nicht aber die Hauptſache, nämlich die Art des Erfaſſens und Darſtellens ſie von anderen Künſtlern ſcheidet.

So vor allem von dem, der nun als Kämpfer gegen den Katholizismus auftrat, von Karl Friedrich Leſſing. Der war ja gewiß männlicher als die vier und ihre Freunde. Sein Realismus geht tiefer; er hatte den Mut, nicht nur das Schöne, ſondern das bezeichnende, Geſchichtlich-Eigenartige malen zu wollen.

Sechstes Kapitel.

Die historische Schule.

Heute wissen nur noch wenige recht, was „historisches Genre“ ist. Das Kauderwelsch der Ästhetik aufzuklären, schlage ich Brockhaus' Konversationslexikon auf. Ich wähle dieses Buch, da ja hier nicht Geschichte der Ästhetik, sondern höchstens die Geschichte von deren Wirkung auf unser Volk geschrieben werden soll. Das „historische Genre“ ist nach dem die Massen belehrenden Buche jener Teil der Historienmalerei, der das Hauptgewicht auf die Darstellung des Kulturgeschichtlichen (Kostüm, Architektonisches, Kunstgewerbliches) legt und im Gegensatz zur älteren rein idealistisch gestalteten Darstellungsweise ein mehr wissenschaftliches und daneben ein mehr koloristisches Gepräge hat. Es ist diese Kunstart also kurzweg der Abfall von den Zielen der von Cornelius vertretenen deutschen Idealkunst zur Wirklichkeitsmalerei. In Deutschland kann man fast das Jahr feststellen, in dem ein Sieg den Streit zwischen diesen beiden Kunstarten entschied, der Sieg, den die beiden Antwerpener Meister Gallait und de Biefve mit ihren Bildern „Die Abdankung Karls V.“ und „Der Kompromiß des niederländischen Adels“ über Cornelius' Christus in der Vorhölle 1842 in Berlin erfochten. Beiderseits waren die Bilder nicht eben die besten Vertreter ihrer Schule; die Nachwelt, die das Neue an den belgischen Arbeiten nicht mehr überrascht, wird wohl schwerlich die ganz unselbständige, völlig entlehnte Kunst der Antwerpener über die knorrige Eigenart des Cornelius stellen. Aber die Berliner und, bei der großen Rundreise der belgischen Bilder durch die deutschen Städte, alle Kunstfreunde waren sichtlich froh, der ästhetischen Bevormundung frei zu werden: Nun durften

Digitized by Google

ſie Dinge, die ihnen wirklich gefielen, vor denen ſie wirklich empfanden, laut für ſchön erklären, und wenn auch alle Äſthetiker ſich über den Verfall des Geiſtigen, über den heraufwachſenden Materialismus noch ſo ſehr entſetzten!

Was die deutſche Malerei ſelbſt vor den von Schelling und Hegel gebildeten Kunſtfreunden zu Fall brachte, war der Umſtand, daß ſie ſich zu weit von der Naturwahrheit entfernte, und daß ſchließlich doch unwillkürlich nicht der Gedanke, ſondern die Natur als Maßſtab des Gefallens und das Gefallen als Erkenntnisart für das Schöne betrachtet wurde. Man bewies ſich gegenſeitig äſthetiſch, daß Cornelius' Bilder ſchön ſeien; aber man konnte ſich nicht gegenſeitig weismachen, daß ſie ſelbſt den wiſſenſchaftlichen Überzeugten ſinnlich gefielen. Mit den Bildern wurde auch die Äſthetik geſtürzt, nicht indem durch Widerlegung ihrer Vorderſätze und Schlüſſe ihr das Ende bereitet wurde; ſondern ſie fiel deshalb, weil ihr die allgemeine Erkenntnis, ihre Ergebniſſe ſtimmen mit den Tatſachen nicht überein, den Grund abgrub. So klar ſie bewies, daß das bloße Gefallen eine untergeordnete Urteilsform ſei; ſo ſehr ſie gegen jenen loswetterte, der ſich von dieſem Irrführer in ſeinen Kunſtneigungen leiten ließ; ſo ſehr ſie ein Volk beklagten, das die Wahrheit beſitze, ihr aber nicht diene — überall bröckelte von der Schar der Äſthetikgläubigen ein Häuflein nach dem andern ab, bis die verlaſſenen Stockgelehrten dem allgemeinen Gelächter der Künſtler und endlich des ganzen Volkes verfielen. Der eine Teil dieſer Gelehrten bewies freilich ruhig fort, unbekümmert um die weiter greifende Anſicht, daß ſie eine Wiſſenſchaft vom Werte der Aſtrologie oder Chiromantik treiben. Der andere richtete ſeine Logik nach den Ergebniſſen ein, durch allerhand Kleinkünſte die wiſſenſchaftliche Mogelei verſteckend.

Während die deutſche Äſthetik von den Ausländern wenig beachtet wurde — erſt 1840 begann Victor Couſin in Frankreich für ſie zu wirken, ohne auf die Künſtler einen nennenswerten Einfluß zu gewinneu — hatten die deutſchen Maler in England Anerkennung gefunden. Man berief Cornelius nach London, ſeitdem dort der Prinzgemahl, der Koburger Albert, ſeine liebenswürdige Perſönlichkeit auf die Wage zu ſtellen und nach dem Vorbilde der Könige Ludwig I. und Friedrich Wilhelm IV. die Kunſt im Sinne der Volkserziehung mit geſchickter Hand zu pflegen begann. Der

Prinz wollte Cornelius bei der Ausſchmückung der Parlamentshäuſer um Rat fragen; man dachte ſogar daran, dieſe deutſchen Künſtlern zu übergeben. Die Anerkennung der Überlegenheit der Deutſchen wenigſtens in der großen geſchichtlichen Kunſt war nicht bloß von dem jungen Prinzen ausgegangen; ſie fand unter den Künſtlern ſelbſt viel Unterſtützung. Die deutſche Kunſt, die, ſowie ſie realiſtiſch werden wollte, ſo viele Anleihen in England machen mußte, war durch die ſtolze Waffe des Idealismus auf dem Wege, England zu erobern. Der Maler William Dyce, der 1839 in München und vorher ſchon in Rom von den Deutſchen gelernt hatte, deſſen gotiſcher Stil in der Malerei die Engländer überraſchte, der in ſeinem Bild „The Virgin Mother“ 1845 wie ein Overbeck, in ſeinen Fresken der Oxforder All Saints Church wie ein Münchener erſcheint, der im Schloß Osborne für den Prinzgemahl im Geiſte des deutſchen Idealismus allegoriſche Bilder ſchuf, endlich ſelbſt im Parlamentshaus Fresken ausführte — er iſt der Schildknappe deutſcher Kunſtbegeiſterung in England. Nicht minder D. Maclise, der in den Schlachtenbildern des Parlamentshauſes deutſche Formbehandlung und deutſchen Inhalt mit der vom Volk geforderten wahrheitlichen Behandlung zu vereinigen ſuchte. Er kam aus Deutſchland, wo er das Fresko erlernte. Man erkennt deutlich dieſe Herkunft in ſeinen Bildern, die mir ſeiner Zeit Ford Madox Brown als die wichtigſten Bindeglieder zwiſchen deutſchem und dem von ihm zuerſt angeregten engliſchen Präraffaelitentum bezeichnete. Der Deutſche Jacob Goetzenberger, einſt ſeines Lehrers Cornelius ſtärkſte Hoffnung für das Fortblühen ſeiner Schule, der in den fünfziger Jahren in London Fresken malte, darf als Mittelsmann nicht ganz überſehen werden.

Während Cornelius immer tiefer im Inhalt wurde, die Erklärer immer leidenſchaftlicher darin ſchwelgten, meldeten ſich in Deutſchland immer mehr die Stimmen, die zu ſagen wagten, daß er kein Künſtler, ſondern lediglich ein Denker ſei.

Franz Kugler begann ſeit 1848 in ſeinen nicht von ihm unterſchriebenen Berliner Briefen die Fehde gegen Cornelius. Er ſtellte höhnend Berlin, dies Symbol von Hochmut und Selbſtgefälligkeit, das ſeinen Schinkel nicht verſtanden habe, das es nur zu ſchlechten Witzen und zu einer Hegelſchen Philoſophie gebracht habe, in Gegenſatz zu dem Meiſter, der es ſich nicht eben angelegen

Digitized by

ſein laſſe, zu den Berlinern in ein näheres Verhältnis zu treten, gegen den man dort alſo nicht die gleiche Scheu haben könne, wie in München. Ein Schrei des Unwillens durchzuckte die Stadt, als ſie des Meiſters Bild ſah: Chriſtus unter den Erzvätern in der Vorhölle. Sollten dieſe harten, ſchweren, zum Teil unvermittelten Farben für Malerei, dieſe körperloſen, im einzelnen widernatürlichen Formen für Zeichnung und Plaſtik, dieſe ſeltſam zurückgewundenen Augen für Ausdruck gelten? Sollte dies zum Teil ganz teilnahmloſe, zum Teil allerdings leidenſchaftlich angelegte Zuſammenſitzen und Zuſammenſtehen eines Kreiſes, in deſſen Mitte ein mangelhaft gegliederter Mann mit ausgebreiteten Armen ſtand, die Befreiung der Seele vorſtellen? Schlimmer noch erging es Cornelius beim zweiten Auftreten, dem Erſcheinen der Stiche zu Taſſos befreitem Jeruſalem. Man erklärte ſie als unter Retzſch, dem damals ſchon ganz veralteten, ſtehend. Kehrte Raffael wieder, rief Kugler aus, und wollte uns Arbeiten dieſer Art unter der Wucht ſeines Namens aufdrängen, ich würde ſie mit Entrüſtung von mir weiſen!

Ähnlich heftig war die Gegnerſchaft in London. Die Nazarener, ſagt ein Aufſatz jener Zeit, der auch Cornelius in deren Kreis mit einſchloß — die Nazarener hätten zwar gut getan, die Kunſt zur Umkehr aufzurufen, in ihr eine Sprache für alle Menſchen zu betrachten, durch die höchſte Wahrheit zu predigen ſei. Aber zum Predigen gehört, daß man mit dem Worte gut ausgerüſtet ſei: ſie aber wären ungeübt, das Schöne darzuſtellen und hätten den verführeriſchen Kunſtſtücken ihrer Gegner nur das Häßliche entgegenzuſtellen gewußt. Die Idee helfe nicht über die Schwächen der Form hinweg: Wir wollen das Bild und nicht deſſen Philoſophie betrachten!

Kugler ſprach ſomit aus, was in Deutſchland immer mehr die Menge, die Künſtler und endlich auch die Kritiker an Cornelius irre machte. Man erkannte nun vor allem Cornelius Stil, nämlich um mit Viſcher zu ſprechen, das Hinüberführen des Idealen in techniſche Gewöhnung, jenen architektoniſchen Zug, der alles Klare, Zerfahrene, Dünne, Gemeine entfernt und die Grundzüge des Gegenſtandes ans Licht, durch markigen Rhythmus in die Ausführung bringt. Aber ſchon höhnte man dieſen Stil als den der Programmmuſik, die man ohne gedruckten Zettel nicht verſtehe, ſchon kam ein tiefer Katzenjammer über die Welt, die ſich der

Digitized by Google

Selbſtberäucherung zieh, da ſie gewagt habe, Cornelius mit Michelangelo zu vergleichen.

Das Glück für England war, daß ſich die engliſchen Präraffaeliten von beengender Kunſtlehre frei machten, daß ſie über dem Gedanken die Wahrheitsliebe nicht verloren. Ihre Frühwerke haben außerordentlich viel gemein mit den deutſchen. Sie ſind oft nur dadurch verſchieden, daß eben engliſche und deutſche Augen anders ſehen. Die Abſicht iſt die gleiche; die Liebe zur Einzelheit, zur kennzeichnenden Form, die ſie in aller Unbefangenheit nachſchaffen. Ein weiterer Unterſchied liegt darin, daß in Deutſchland die Gunſt eines ſo kunſtbegeiſterten Fürſten wie Ludwig I. die Präraffaeliten raſch zu Herren der ganzen deutſchen Kunſt machte, ihnen gewaltige, ihr damaliges Können weit überragende Aufgaben ſtellte und ſomit ſie ſelbſt zu jener Schönrednerei verleitete, die ſie vernichten zu wollen ſo eifrig erklärt hatten. Nicht das Elend der deutſchen Verhältniſſe, nicht der Mangel an Unterſtützung hat den Todeskeim in die deutſche Entwickelung gebracht, ſondern die Haſt, mit der der bayeriſche König, mit der die deutſchen Gebildeten von einer eben erſt erblühenden Pflanze Früchte, eine Fülle der Gaben forderten. Man möchte ſagen, daß die Geſchichte der engliſchen Präraffaeliten die Probe auf die der deutſchen gibt. Millais, der raſch zu Ehren gelangte, blieb ſein Leben lang ein Könner, nicht ein eigentlicher Bildner des Volksempfindens; Roſſetti, Hunt, Brown, die vom Schickſal hart Zurückgedrängten, Verhöhnten, hatten Zeit in ſich zu reifen. Sie ſind die Grundlage einer ins Breite gehenden engliſchen Kunſt geworden. Der Erwecker des dortigen Präraffaelitentums, jener eigenartig engliſchen Kunſt, die das volkstümlich-engliſche Echo der Deutſchen iſt, Ford Madox Brown teilte mir ſelbſt einmal mit, wieviel er ſich mit Cornelius beſchäftigt habe.

Zunächſt war es für die Künſtler nicht möglich, dauernd den feierlichen Ernſt zu ertragen, in den ſich Overbeck und Cornelius hineingelebt hatten. Overbeck rettete ſich in einen Winkel und ſchloß um ſich alle Läden, damit man ihn in jener Welt der Seligkeiten nicht ſtöre; Cornelius griff mit wagender Seele über die Kunſt hinaus ins Überirdiſche. Neben ihm war noch der Wiener Karl Rahl und war Genelli einen ähnlichen Weg gewandelt. Genelli als ein nie ganz Anerkannter, ein Gewaltmenſch in ſeiner äußeren Lebensführung und in ſeiner Kunſt, deſſen ſtarke und

Digitized by

ſchöne Sinnlichkeit am beſten in rein ſinnlichen Gegenſtänden zum Ausdruck kommt. Er hatte eine gute Art, das Gewagteſte zu ſagen. Denn mir will ſcheinen, als ſei die Sinnlichkeit genau ſo ſehr ein Anreiz zur Kunſt, wie irgend eine andere Eigenſchaft des Menſchen; und das einzige Mittel, ihr gerecht zu werden, ſei die unverſchleierte Darſtellung. Da ſetzt Genelli ein. Seine Reihen von Zeichnungen, wie das Leben einer Hexe, eines Wüſtlings, ſind Offenbarungen dieſer ſeiner ſtärkſten Kraft. In einer Zeit, in der der Kunſt die handwerklichen Mittel geläufiger waren, hätte er ſich wohl auf mächtigen Flächen ergangen, denn es lag in ihm ein Zug zum Gewaltſamen. Er feſſelt ſeine Geſtalten ſcheinbar, um ſie ihre Feſſeln zerreißen zu laſſen. Sie arbeiten mit allen Muskeln, ſie ſtrotzen von Fleiſch und Fülle, ſie überbieten ſich in Beweglichkeit. Die Feſſel aber, die ihn ſelbſt bindet, das iſt der ſchöne Umriß, die zeichneriſche Linie, das Streben nach Klarheit des Aufbaues. Je weniger er es vermag, aus dieſem heraus zum Sehen der Dinge in der Welt, zu der räumlichen Entwickelung der Form zu kommen, deſto ſtürmiſcher bewegt ſich der Umriß auf der engen Fläche. Man ſieht mit Staunen einen polternden Kampf der in unſcheinbaren Linien gezeichneten Geſtalten. Daß ein Mann von Genellis ſchon rein körperlichen Kraft, den die Kenntnis der Pinſelführung und die Gewöhnung an große Aufgaben rieſige Wände beherrſchen gelehrt hätte, nie zur Entfaltung kam, das lag weniger in der Ungunſt der Verhältniſſe, als an ſeinem Ungeſchick, ſich in dieſe zu finden: Ein allzu Geſunder in einer Welt der Vatermörder und der Stege an den Beinkleidern.

Ähnlich war Rahl. Ich erinnere mich dunkel des großen, ſchweren Mannes aus meines Vaters Werkſtätte und der Zeit, da er meiner Mutter Bildnis malte, eine für jene Tage vorzügliche Arbeit. Auch er war von derbem, ſchlagendem Witz, ein echter Wiener in ſeiner freien Lebensführung, in der ganzen Art ſich zu geben. Das war eben ein Merkmal der Zeit, daß die aus dem Bürgerſtand Hervorgehenden anders, derber geſittet waren als etwa der Adel; daß ſelbſt in den Sitten tiefe Schluchten vornehm und bürgerlich trennten. Rahl war ein Künſtler für Künſtler. Wohin er kam, gewann er auf ſie tiefen Einfluß. Seine Art, mit Schwarz zu untermalen, hat in Leibl ihre Wirkung gefunden. Auf meines Vaters Kunſt, wie wohl auf viele andere, hat er den ungünſtigſten Einfluß gehabt, denn er verleitete den Freund durch

Digitized by Google

ſeinen eigentümlich tiefen, von den Venetianern, namentlich von Tintoretto erlernten Ton, zu einer für die Landſchaft wenig geeigneten, angeblich vornehmeren Farbe. Da er nun neben venetianiſcher Malweiſe Raffaels Zeichnung, Michelangelos Wucht und als durchaus ſinnliche Natur ein gutes Stück Correggio in ſeine Kunſt mit hinübernahm, ſo war er Mengs näher gekommen als irgend einer ſeiner Zeitgenoſſen. Er konnte malen, den Pinſel wuchtig führen. Er ſchuf manches Werk von meiſterhafter Ausführung. Das alles trieb ihn auf das Dekorative. Die Spintiſiererei war ihm verhaßt: er wollte eindringliche Vorgänge auf großen Wänden zeigen, nicht um jede Geſtalt und um Nebendinge ſtreiten, nicht in der Sorgfalt für die Einzelheiten ſich verlieren, ſondern ſtarke Wirkungen ſchaffen. Sein Arbeiten mit Händen und Füßen, ſeine Raſchheit im Fertigſtellen, ſein breites Lachen, mit dem er ſich über verſtiegene Gedankenmalerei hinwegſetzte, haben ihm bei der allezeit geſitteten Äſthetik faſt noch mehr geſchadet als die vielbeſchrieene Roheit ſeiner breit hingemalten Geſtalten. Wenn er das Schiff des Odyſſeus und die Sirenen auf dem Vorhange der Wiener Oper und dabei ſich im Waſſer ſchwimmend darſtellt als einzigen, der „zu den Menſchern“ will, ſo wendete ſich die Kritik von einem ſo unſittlichen Menſchen ab, der ſelbſt das Erhabene verhöhnt: ſie wollte nichts mehr mit ihm zu tun haben, nicht einmal in Wien, wo die äſthetiſchen Tugenden noch nicht ſo ins Kraut geſchoſſen waren. Hähnel, der Dresdener Bildhauer, ein Faun ſeiner Natur nach, erklärte Rahl für den Vertreter der Liebloſigkeit in der Kunſt; was habe ihm ſein Geiſt genützt ohne Liebe? denn die Kunſt bedürfe der Liebe, wie die Liebe des Könnens. Nur wer Hähnel kannte, verſteht den Humor dieſer Beurteilung! Es iſt in ihr verſteckt ein gutes Stück Neid darüber, daß Rahl ihm in vielerlei Können ſehr überlegen war.

Eine Vorahnung der Richtung der Folgezeit zeigt ſich in Genelli und Rahl: nämlich die Rückſtrahlung der Sinnlichkeit, die unter der Herrſchaft des Gedankens einzudörren in Gefahr war!

Sie iſt es auch, die Wilhelm Kaulbach ſeinen unvergleichlichen Einfluß auf den Geſchmack des deutſchen Volkes gab. Es gibt eine Sinnlichkeit, die mit dem Sinneswerkzeug des Auges in der Natur wahr ſieht und eine andere, die aus dem Erkennen des dem Sinn Angenehmen zum Beſitz reizt. Das iſt die nach Kant unäſthetiſche, ohne die es aber nach meiner Anſicht keine Kunſt

Digitized by

gäbe. Kant und nach ihm so viele Kritiker, zu denen kantische Gedanken auch dann sich durchgeschwitzt hatten, wenn sie selbst nie eine Zeile von ihm lasen, wollen, daß das Wohlgefallen, indem es das Geschmacksurteil bestimmt, ohne Interesse sei; J. Goldfriedrich entwickelte dies neuerdings aus Kant in folgender Form: Indem wir etwas als schön beurteilen, abstrahieren wir von der Befriedigung unseres Begehrungsvermögens. Mir will scheinen, daß dies, unwissenschaftlich ausgedrückt, heißt: Schön ist, was uns nicht begehrlich macht. Die Künstler waren aber wohl allezeit darüber einig, daß, was uns begehrlich macht, nicht immer schön zu sein brauche; daß aber das sinnliche Begehren ein gut Stück Antrieb zur Kunst sei, daß auch die geistige Besitzergreifung der Natur und das Festhalten ihrer Form ein sinnliches Begehren sei.

Kaulbachs Sinnlichkeit hat etwas von jener Heines. Sie hüllt sich in allerhand Schleier, sie wagt sich nicht offen an den Tag. Man hat den Eindruck, als wäre sie sein Leben lang nicht zur Ehe gelangt, sondern als habe sie ihn zur Kunst in das Verhältnis eines heimlich zuschleichenden Liebhabers gebracht. Es gibt von ihm eine Anzahl von Zeichnungen, in denen er die dicksten Schweinereien darstellt. Man sieht ihnen an, wie sehr dem Maler der Nerv dabei erregt war. So etwas hat nur noch Guilio Romano gemacht, dem er in so Vielem ähnlich ist, obgleich die Lehrer beider sich nicht glichen. Sobald Kaulbach nicht für den heimlich kichernden Kreis seiner Freunde arbeitete, traute er selbst seiner Sinnlichkeit nicht. Es ist jene Claurens, die Mimili-Stimmung, in die er hier verfällt. Das Röckchen der Mädchen, den Mantel der Haremsschönen der persischen Großkönige rückt er um einen Zoll höher, als er liegen sollte; man sieht ein Stück Wade oder Busen, Hintern oder Geschlechtsteil mehr als die Sachlage nötig macht. Das ist reizend, das nannte man gottvoll, das machte dem ganzen Werke Freunde. Und wenn einer wagt, darüber zu hadern und zu greinen wegen der paar Zoll Weiberfleisch, so ist er eben einfach ein Schulfuchser, ein Eiferer: Darf der Künstler nicht das Nackte darstellen?

Das ist das eine, die augenfällige Form der Kaulbachschen Lüsternheit. Die zweite ist seine tiefe Verbeugung vor der Schönheit, nämlich vor dem von der Ästhetik nicht Faßbaren, was gefällt: Weichheit der Linie, wohlgebildetes, die Muskelhärte und den Knochenbau umhüllendes Fett, Glätte der Haut, Regelmäßigkeit

Digitized by Google

der Geſichtszüge. Das macht ſo Vielen einen Menſchenkörper ſchön. Zeichnet man dazu den Kopf kleiner, als er im Leben iſt, die Hände und Füße zu zierlich, die Geſtalt überſchlank, ſo kann man ſicher ſein, daß ſie für ideal genommen wird. Nicht jeder hat den Geſchmack, ſolche Idealgeſtalten hervorzubringen und zu beleben. Es beſteht entſchieden eine beſondere Begabung hierfür. Kaulbach hatte ſie in hohem Grade. Er hatte vier, im beſten Fall fünf Menſchenſorten zu ſeiner Verfügung; mittelſt dieſer erfüllte er die Welt mit Freude und Entzücken. Auch der Böſewicht, welcher ſtets Franz Liſzt ähnlich ſieht, iſt ſtets ſchön von Körper.

Kaulbach war ein Meiſter des Aufbaues; das Zuſammenſtellen von Geſtalten, ſo daß große Linien das Bild gliedern und beherrſchen, wurde ihm viel leichter als Cornelius, ging ihm viel flüſſiger von der Hand. Er war beholfener als jener, er ließ ſich auch wohl mehr von den Alten helfen. Damals galt Lebrun für einen Ausbund von Verkehrtheit und Hohlheit. Aber Kaulbach ſcheint ihn doch ſehr fleißig benutzt zu haben. Hinſichtlich des Entwurfes iſt er vollkommen ſein Schüler. Man ſollte die Kunſt des 19. Jahrhunderts viel mehr darauf unterſuchen, als bisher geſchehen, inwieweit ſie die Tochter jener des 18. Jahrhunderts iſt, wider Willen. Bei uns meint man zumeiſt, mit Carſtens ſei die Überlieferung durchbrochen. Kaulbach beweiſt, daß ſie ſtärker war als Carſtens und Cornelius. Die Menge wußte, was ſchön iſt. Die Berliner hatten ihr fertiges Ideal, nach dem ſie ſelbſt den Großmeiſter Cornelius maßen; und da er vor ihm nicht beſtand, wurde er von ſeiner Höhe geſtürzt. Das Ideal kam aber nicht aus der Kenntnis der Natur. So ausgeſchnitten die Damen jener Zeit gingen, ſo wenig wußte doch der Berliner damals wie heute, wie ein nacktes Weib, ein Mann ausſieht. Ihr Urteil über die Schönheit einer gemalten nackten Geſtalt war ein Vergleichen nicht mit der Natur, ſondern mit ihnen bekannten älteren Gemälden; das als ſchön empfundene Ideal war noch immer die Rokokogeſtalt. Der Rokokozug in Kaulbach war es, der ſeine Werke als ſchön, ihn als den erlöſenden Meiſter erſcheinen ließ.

Mein Vater erzählte mir, Kaulbach habe ihm zu Ende der dreißiger Jahre ſeine Zeichnung „Das Narrenhaus“ geſchenkt. Sie war entſtanden aus einer ſtarken ſinnlichen Erregung, nachdem ein Arzt Kaulbach in einer Irrenanſtalt herumgeführt hatte. Mehrere Nächte hatte er nicht ſchlafen können, ehe er die Eindrücke

Digitized by Google

U of M

Wilhelm Kaulbach: Die Zerſtörung Jeruſalems

Nach dem Stich von K. H. Merz

Digitized by Google

Digitized by Google

zeichnerisch niederlegte. Er hielt damals nichts von diesem Blatt. Denn 1826 hatte Kaulbach Düsseldorf verlassen, um Cornelius nach München zu folgen. Er hatte in der Zeit, in der er am Rhein selbständig schuf, einer farbigeren, malerischeren Richtung zugestrebt, hatte in der Natur unmittelbare Anregungen gesucht. Die Sittenmalerei, die dort später so lebhaft betrieben wurde, hatte auch ihn beschäftigt. Jene Zeichnung ist aber nach damaligen Begriffen „Genre"; Cornelius konnte an ihr daher kein Gefallen haben. Die Kunst, sagte er, habe über die vom Genre gebotene Brücke gehen müssen, um Aufnahme beim Volke zu finden; sie sei aber zur Selbständigkeit berufen und müsse diese erringen und erhalten, so gut wie die Dichtung. So erstaunt Kaulbach über den Kunstbetrieb war, den die Kartonmalerei in München eingeführt hatte, so hatte er doch noch nicht die Kraft, ihm zu widerstreben. Bei einem Glase Bier besprachen sich damals die Cornelius' Deckenentwürfe ausführenden Künstler, welches Gewand der gezeichneten Gestalten im Bilde gelb, grün, rot und blau werden sollte; man kam erst in Verlegenheit, wenn diese Farben nicht mehr der Zahl nach ausreichten. Mehrere Maler begannen das Deckenbild je in einer Ecke; kamen in der Mitte die Pinsel zusammen, so war es fertig. Jeder der schwärmerisch am Meister hängenden, langgelockten Jünglinge war aber mit der Aufgabe, so dem Meister zu dienen, voll befriedigt.

Erst nach und nach kam Kaulbach die Erkenntnis, daß dieser Idealismus schon stockig zu werden begonnen hatte, daß seine aus realistischen Absichten entstandene Zeichnung selbständigen Wert habe. Und nun erbat er sie von meinem Vater zurück, der sie noch im Alter das beste nannte, was Kaulbach je gemacht habe. An dem in München wieder erwachenden Realismus erkannte Kaulbach erst die Bedeutung seiner jugendlichen Versuche, die er nun lebhaft wieder aufnahm. Man erhoffte in ihm einen deutschen Hogarth; namentlich die Buchhändler waren rasch bei der Hand, die auftauchende Begabung auszunutzen. Einer allein verlangte von ihm 25 solche Narrenhäuser und ließ sich nicht durch eine Ablehnung irre machen. „Schuster bleib bei deinem Leisten", schrieb er; „durch Ihr Talent sind Sie nun einmal auf die Narren angewiesen!"

In die Frühzeit seines Ruhmes gehörten auch die Zeichnungen zum Reinecke Fuchs. Als in den siebziger Jahren dieser

Digitized by Google

Ruhm zu ſchwinden begann, als die Bedenken gegen Kaulbach immer lauter wurden, tröſtete man ſich damit, daß der Reinecke, dieſes Wiederaufleben des echt deutſchen Tiergedichts ewigen Beſtand in der Gunſt des Volkes und der Gebildeten haben werde. Wie viel witziger ſind ſie als die Holzſchnitte des Joſt Ammans und Virgil Solis aus dem 16. Jahrhundert; wie viel durchbildeter in der Form; wie viel ſtärker dringt das Menſchentum in die Tiere ein, als etwa bei Riedinger und Tiſchbein; wie viel mehr Seele haben ſie als Landſeers und Morlands engliſche Darſtellungen; wie viel weiter gehen ſie in der Vertiefung, als des Franzoſen Grandville damals durch ganz Europa fliegende Witzblätter, die ja auch mit Vorliebe Tiere behandelten, Tiere mit Menſchenköpfen oder Menſchen mit Tierteilen, und die Tageshelden verhöhnten! Heute lautet freilich das Urteil faſt überall umgekehrt. Landſeer iſt ein Tiermaler, der mit gewaltigem Können eine tiefe Kenntnis der tieriſchen Eigenſchaften und Formen verband. Wenn man ihm einen Vorwurf macht, ſo iſt es, außer der zu glatten Farbe, das Streben, das Tier zur Darſtellung menſchlicher Empfindungen zu mißbrauchen, es eine Rolle ſpielen zu laſſen. Grandville iſt viel ſchlagfertiger, viel beweglicher als Kaulbach. Die alten Holzſchneider taten ſo unrecht nicht, bildlich nur andeutungsweiſe darzuſtellen, was mit der Genauigkeit an Wahrſcheinlichkeit verliert. Kühl und verſtandesmäßig leer ſehen uns Kaulbachs Blätter an, die noch dazu durch die abſcheulich lederne Behandlung des Kupferſtiches mißhandelt wurden. Von ihnen ſagte man einſt, ſie ſeien wahre Volkskunſt. Aber ich habe nie ein Blatt aus dieſem Werk in einer Bauernſtube geſehen, während ich dort hundertfach jenen derben, unkünſtleriſchen Holzſchnitt ſah, auf dem die Tiere des Waldes den Jäger zu Grabe tragen, wahrlich ein Gedanke von mehr Tiefe, als in irgend einer Zeichnung Kaulbachs! Es iſt alſo im Volk die Luſt an der Tierdichtung vorhanden. Aber ſie muß unbefangen, nicht geſpickt mit geiſtreichen, weltgeſchichtlichen oder parteipolitiſchen Beziehungen ſein. Iſt ſchon Goethes Reinecke kein Volksbuch geworden, wie es die Vorläufer im 15. Jahrhundert waren, ſo iſt Kaulbachs Art, den Witz zu überwitzeln, erſt recht nur für die geſchaffen, die geiſtig neben ihm ſtanden. Man hört boshaftes Meckern, nicht lautes Lachen aus den Zeichnungen. Und nur dieſes ſteckt an!

Nichts hat Kaulbachs Ruhm ſo verbreitet wie ſeine Zeich-

Digitized by Google

nungen zu Goethes Frauengestalten. Die Vervielfältigung durch Photographie brachte Ton in die Blätter, den der ganz im Argen liegende deutsche Kupferstich zu geben verlernt hatte; sie wurden durch Jahrzehnte der beliebteste Zimmerschmuck, gehörten im Album zum eisernen Kunstbestand deutscher Bürgerhäuser. Wer, der diese Zeit mitmachte, hat sie nicht mit Freude betrachtet? Adolf Stahr schrieb damals, 1865, sein Buch „Goethes Frauengestalten" aus gleicher Absicht wie Kaulbach. Man wollte Goethe erklären, ihn dem Volke näher bringen, indem man ihn nach der neuen Empfindungsart zustutzte. Andere Künstler griffen das gangbare Geschäft auf: Das Illustrationswesen kam mächtig in Schwung, die Fülle des Gebotenen war es, die endlich von der Lust daran heilte: Zuckerwaren und selbst in Speck und Paprika gebratene Rebhühner sind kein so angenehmes Essen für alle Tage wie Brot oder Rindfleisch. Aber wenn man danach fragt, wie die aus der Romantik hervorgehende, an Goethe irre gewordene deutsche Bildung den Altmeister auffaßte, so ist Kaulbach gewiß so lehrreich und lehrreicher als Stahr. Es war ein Zuckerguß von Zartheit und Volksfreundlichkeit, von allerliebster Feinsinnigkeit und von neckischer Anmut über den alten Herrn in Weimar gekommen, zu dem er selbst wahrscheinlich die allerverdutztesten Augen gemacht hätte.

Mit all dem ließ sich wohl viel Ruhm und noch mehr Geld verdienen, aber es war doch nicht große Kunst. Anfangs glaubte Kaulbach, in dieser mit Cornelius Hand in Hand gehen zu können. Noch fühlte er sich als dessen Schüler, nannte sich selbst bis ans Ende dazu bestimmt, dem Meister in den vorgeschriebenen Bahnen zu folgen, so seinen Zweck erfüllend. Das schrieb Kaulbach noch 1831, als er bei Schadow in Düsseldorf zum Besuch war; mehr zur Mahnung an sich selbst, als zum Ausdruck eigener Überzeugung. Denn schon erklärte Cornelius Kaulbachs Gegenstände für völlig ungeeignet zur bildenden Kunst, ja, warnte ihn vor der Ausführung des ihn besonders beschäftigenden Gedanken, der Hunnenschlacht. Eine solche Mischung von Geschichte mit Gespenstischem sei unkünstlerisch; es handelte sich um den Kampf der Erschlagenen in der Luft nach ihrem Tode in Fortsetzung des furchtbaren Schlachtengrimmes. Da der junge Künstler auf seinem Vorhaben beharrte, war der geistige Bruch fertig. Seit der Vollendung des Kartons 1834 war Kaulbach dem Meister ein gefähr-

Digitized by Google

licher Nebenbuhler in der Gunſt der Kenner geworden, hatte ihn in der Gunſt der Gebildeten vielfach überholt. Graf Raczynski, der Entdecker und Lobpreiſer der Düſſeldorfer, beſtellte das Bild in Öl. Als es in Berlin eintraf, freilich nur braun in braun, ein gemalter Karton, war der Graf ebenſo begeiſtert wie ganz Berlin, des Gefühles voll, das vollkommenſte Werk unſerer Zeit, ſogar aller Zeiten zu beſitzen. Der Maler Wach ſagte, Kaulbach habe genug für ſeinen Ruhm getan, wenn er auch jetzt aufhöre zu malen. Und er hatte recht! Man fürchtete, ſelbſt Tizians Farbe könnte das Werk nur ſchädigen, Raffaels Maxentiusſchlacht ſei übertroffen, ſelbſt im wildeſten Schlachtengewühl herrſche Schönheit und Adel. Der König ſchenkte 1842 dem Grafen den Bauplatz, auf dem heute Wallots Reichshaus ſteht, damit er ein Schloß für ſeine Sammlung und deren vornehmſtes Stück, für Kaulbachs Hunnenſchlacht, baue.

Kaulbach aber ging nach Italien, um zu ſehen, wie ein ſolches Werk zu malen, in Farbe umzuſetzen ſei. Ihm war es zur Überzeugung geworden, daß der Karton allein das Bild nicht mache. Dreiunddreißig Jahre alt zog er über die Alpen, um prüfend zu lernen. Aber die Venetianer erſchienen ihm doch nur als großartige Genremaler; die Grabfiguren Michelangelos im Depoſito zu Florenz als manierierteſte Gliederverrenkungen; an Raffaels heiliger Cäcilia in Bologna wurde der Aufbau ſcharf getadelt, die Farbe bewundert. Morelli, der italieniſche Kunſtgelehrte, hat ſich darüber hinreichend luſtig gemacht. Denn der Aufbau iſt von Raffael, die Farbe ganz und gar das Werk des Reſtaurators, der zur Zeit Napoleons I. das Bild von der Tafel auf Leinwand übertrug. Dann, in München, ſchloß Kaulbach ſich in ſeiner Werkſtätte ein und übte ſich im Malen, machte Kopf- und Gewandſtudien in aller Heimlichkeit; denn ein Meiſter von Ruf durfte von Rechts wegen damals nicht mehr lernen wollen, er mußte den Kanon der Kunſt ſchon längſt inne haben, frei geworden ſein, wie man das nannte. Und ſo konnte denn Teichlein, Kaulbachs Begleiter, von dieſem ſagen: Italiens Kunſtſchätze ſeien ſpurlos an ihm vorübergegangen.

Geſchichte müſſen wir malen, lehrte Kaulbach, Geſchichte iſt die Religion unſerer Zeit, Geſchichte allein iſt zeitgemäß! Wozu die Bahnen von Jahrhunderten durchmeſſend Altes nachahmen? Cornelius hatte ja ſchon die deutſche Sprache in der Kunſt ge-

Digitized by Google

ſchaffen; es galt nur noch, ſie weiter auszubilden und mit ihr Großes zu ſagen, das, was die Zeit bewegte, was aus der Zeit geboren war. Auch das Sprechmittel des Malens müſſe hereingezogen werden in die neudeutſche Kunſt, aber nicht durch Anlehnung an die Alten, nicht durch eine neue Renaiſſance, ſondern durch Einordnung in das Beſtehende, das Deutſche, das nur unſerem Volk Eigene, das, wodurch unſer Volk in der Kunſt das erſte der Welt, gleichwertig mit den Athenern und Florentinern geworden ſei. So entſtanden Kaulbachs geſchichtsphiloſophiſche Bilder, die Zerſtörung von Jeruſalem, dann die ganze Reihe im Treppenhauſe des Berliner Muſeums in der Überzeugung, daß der Maler auf einem der Gipfelpunkte alles menſchlichen Wirkens ſtehe. Immer tiefer ſuchte er durch fleißiges Leſen in die Geheimniſſe, in den Geiſt der Weltgeſchichte einzudringen. Nicht die Vorkommniſſe, ſondern die aus ihnen ſich ergebende philoſophiſche Erkenntnis wollte er faſſen. Die Zerſtörung Jeruſalems iſt ihm nicht ein römiſches Strafgericht an einer beliebigen Stadt des fernen Oſten, ſie iſt der Abſchluß eines großen ausgelebten Reiches, einer ganzen Geſittung; er malte, wie er ſelbſt ſagte, den Geiſt Gottes in der Geſchichte, die Allgegenwart des unſagbaren Etwas, das über den Waſſern der Schöpfung ſchwebte, die aus der Geſchichte und ihren großen Tagen zu ihm redete. Er wollte kein Salonſtück geben, ſondern das hohe Lied der Tragödie der Menſchheit, wie es nur die Orgel ſpiele in den Kirchen; brauſende Tonflut in majeſtätiſchen Wirbeln! Liſzt, Guido Görres und andere haben ſeine Bilder in Muſik geſetzt.

Kaulbach war der gefeierte Verwirklicher einer in unſerem Volke lebendig gewordenen äſthetiſchen Anſicht über die höchſten Zwecke der Kunſt. Und wenn Einheit in Wollen und Vollbringen das künſtleriſche Glück machen, ſo iſt Kaulbach ein gewaltiger Meiſter. Leſſings Bildern fehlte für jene Zeit die packende Handlung; Bendemanns Jeremias und trauernde Juden ſtellen Empfindungen, nicht Taten dar; Kaulbach läßt ſowohl die dargeſtellten Handelnden wie die Zuſchauer das Geſchehende empfinden. Hier atmet der Geiſt der neuen Zeit, nicht ſchlaffe Lyrik. Gegen das jüngſte Gericht von Cornelius gehalten lockt bei ihm leichter und kühner Wurf der Gruppen, Schönheit; ja Schönheit ſelbſt dort, wo die Erregung am mächtigſten war, Schönheit im Zorn, in der Verzweiflung, im Tode!

Auch die Farbe hatte Kaulbach mit in das Kunſtwerk gezogen, um ſeine Wirkung zu heben. Die Farbe war minder kräftig, als man ſie von den Düſſeldorfern damals ſchon gewöhnt war, aber ſie erſchien der älteren Schule als ein Eingriff in das Gebiet des abſtrakten Idealismus, das Cornelius umzeichnet hatte, und den er in Berlin nun neben Kaulbach in ſeinen Arbeiten für den Campo ſanto in ernſter Würde übte. Man nahm leidenſchaftlich Partei. Kaulbach, der Maler, der ſpäter ſo viel darunter zu leiden hatte, daß er der ſtärkeren koloriſtiſchen Ausbildung nicht zu folgen vermochte, wurde in ſeinen erſten Arbeiten von den Älteren aufs heftigſte um des Gegenteils willen verurteilt. Preller, der noch mit Goethes Wohlwollen Geſalbte, fand, daß Cornelius mehr Begabung für Farben habe als Kaulbach und die Seinen. Von Kaulbach, den er höhnend den modernen Kunſtheros nennt, ſagte er, ſeine Zerſtörung Jeruſalems ſei um vieles ſchlechter als eine Stobwaſſerſche Schnupftabaksdoſe. Das ſei die Miſère in großem Maßſtabe. Vielleicht wäre er ein beſſerer Genremaler geworden, zum Hiſtorienmaler ſei er zu geiſtesarm, er würde ſeine Kunſt ſelbſt überleben. Menzel ſei ſein Gegenſatz: der ſei auf dem Wege, Großes zu leiſten, Kaulbach wolle aber immer das, was er nicht könne; ſein Schönheitsſinn ziehe die Menge an, befriedige aber niemals die, welche hinter der Schale den Kern ſuchen.

Preller iſt nicht der erſte und war nicht der letzte, der in jedem Kunſtwandel den Untergang der Kunſt ſah. Es iſt aber vielleicht gut, ſich klar zu machen, daß der Unkenruf, der zu allen Zeiten erklang, auch ertönte, als die Männer auftraten, die heute die Jungen mit demſelben Tone begrüßen.

Mehr noch beſchäftigte Kaulbach in Gunſt und Ungunſt die Geiſter durch ſeine Tendenzbilder, durch das Eingreifen in die Tagesfragen mittels der Kunſt. Darin war ihm Leſſing vorausgegangen. Hat denn wirklich unſere Zeit keine Subſtanz, rief Viſcher 1842, unſer Bewußtſein keine Heimat, unſer Wille kein Pathos? Er führt aus, daß die Religion Neues nicht biete, wie es die Zeit fordert, daß eine allgemeine unendliche Unſicherheit in der Wahl der Gegenſtände und als Folge ein Ringen nach neuen Lebensformen in die vom Boden des Volksbewußtſeins entwurzelte Kunſt gekommen ſei. Eins aber bleibe: ein Stoff, aus dem die werdeluſtige Zeit die Kraft zu neuem Leben ſchöpfen könne. Die Vergangenheit, die Geſchichte! Wir leben uns in die großen ent-

Digitized by

ſcheidenden Vorgänge der Geſchichte ein, in die Glanzblicke, wo die bewegende Seele des Völkerlebens auf die Oberfläche emportaucht. Tue die Kunſt desgleichen! ſie male uns immerhin Götter, aber die Gottheit, die uns in der Geſchichte erſcheint, die Geiſter der Geſchichte; ſo wird ſie in die Herzen des Volkes erſchütternd dringen. Greife zur Geſchichte! rief auch Julius Meyer; ſo rief jeder Äſthetiker vom erſten zum letzten: Male die großen Wendepunkte, in denen ſich der Geiſt zur entſcheidenden, die Geſchichte einer Welt beſtimmenden Tat zuſammenfaßt: aus denen ſeine Unendlichkeit in einem Strahl geſammelt leuchtet, und du wirſt das moderne Ideal ſchaffen, das keinem früheren an Gehalt oder an Schönheit nachſtehen wird! Nicht den Gott wollte man ſehen, der in Wundern von außen in die Geſchichte eingreift, ſondern den, der ſie in ihrem unzerreißbaren Zuſammenhang offenbart: den ſollen die Maler darſtellen. In Kaulbachs Jeruſalem tadelten dieſe Kritiker nicht wie andere den Gegenſatz zwiſchen Dichtung und geſchichtlicher Wahrheit, ſondern das Eingreifen des Wunderbaren, der Propheten, Engel, des ewigen Juden. Das heißt für Viſcher den göttlichen Geiſt der Geſchichte nicht im Bilde geben, ſondern neben das Bild klexen, durch ſagenhafte Nachhilfe den erhabenen Stoff verderben. So ſeien Kaulbach wie Cornelius, trotz deſſen herrlichen Zeichnungen zum Nibelungenlied, von der Geſchichte zur Sage abgeſchwenkt, während in jener noch gewaltige ungehobene Schätze liegen. Auch Julius Meyer warf Kaulbach vor, daß er nur das geläufige Rüſtzeug der alten Kunſt hervorhole, um das, was er in ſeiner eigenen Erſcheinung nicht recht faſſen könne, wenigſtens annähernd durch die noch immer dankbaren Figuren einer vergangenen Phantaſiewelt zu verbildlichen. Aber dieſe Welt ſei längſt ein leeres Zeichen, das Schemen einer begrabenen Götterwelt; der mythologiſchen wie der wirklichen Welt habe er durch die unreine Vermiſchung beider gleich übel mitgeſpielt.

Mit dieſen äſthetiſchen Vorwürfen wäre Kaulbach ſchwerlich in der Gunſt der Maler, des Volkes geſtürzt worden. Das entſcheidende Wort ſagten die jungen Kunſtgelehrten, die nun zu größtem Einfluß auf die Maſſen kamen, die Preſſe und mit ihr die Geiſter beherrſchten: Julius Meyer, Anton Springer, Alfred Woltmann und andere. Sie hielten Kaulbach vor, er habe als Künſtler nicht genug gelernt, er ſei ebenſo wie Cornelius unfähig, die Dinge wirklich durch die Kunſt glaubhaft zu machen.

Digitized by Google

Er müſſe das von der Äſthetik gehätſchelte Vorurteil ablegen, daß ideale Entwürfe der Ausführung, des lebendigen Farbenſcheins im Grunde nicht bedürfen; er müſſe den Irrtum ablegen, daß ſolche Werke in der Zeichnung, im Schwung der Linien den gemäßen Ausdruck fänden. Nicht bei dem Volke, nicht bei den Künſtlern, ſagt Woltmann, machten ſeine Schöpfungen Eindruck, ſondern nur im gebildeten Publikum. Dies fühlte ſich durch den ſtofflichen Inhalt angezogen, der ſeiner Bildung ſchmeichle. Im Anblick des Bildes „orientierte es ſich durch die Lektüre eines gedruckten Programmes, das ihm die Intentionen des Künſtlers erſchloß“ — ich ſchreibe abſichtlich das halb franzöſiſche, halb klaſſiſche Kauderwelſch nach, das damals ein Kunſtgelehrter für gebildet hielt, und das ſo ganz und gar zeigt, wie er ſelbſt Kaulbachſcher Art voll war. Man ſtaune das gewaltige Rüſtzeug an, das der Maler aufwendet, um ſeinen Gegenſtand auf die Bühne der Kunſt zu bringen. Der einſchmeichelnde Fluß der Linien läßt überſehen, daß der Färbung Wahrheit und Haltung fehlen; man begnügte ſich mit der unvollkommenen künſtleriſchen Wirkung; wird doch der Scharfſinn und die Überlegung des Beſchauers auf das Lebhafteſte in Anſpruch genommen.

Das wurde freilich erſt 1878 geſagt. Zunächſt galt es andere Kämpfe auszufechten, die über die Wahl des rechten „hiſtoriſchen Momentes.“

Ein endloſes Streiten darüber. Es gibt wohl nicht zwei Menſchen, welche die eigene Zeit, ſie mögen ſie noch ſo genau kennen, gleich beurteilen, aus gleichen Urſachen, aus gleichen Folgen erklären. Wieviel weniger kann es gelingen, eine fremde Zeit richtig zu erfaſſen! Die Geſchichtſchreibung hat das Streben, „objektiv“ zu ſein. Sie kann es, ſolange ſie einfach Tatſachen wiedergibt, alle ihr erreichbaren Tatſachen ohne Wahl und ohne Prüfung. Sobald ſie abwägend ſichtet und zuſammenfaßt, wird ſie „ſubjektiv“, hört ſie auf, wahre Geſchichte zu ſein, ſondern iſt jene, die dieſer oder jener für wahr hält, nach beſtem Gewiſſen. Wie das Streben nach einer reinen Schönheit iſt das nach der allen oder doch nur allen Guten richtig erſcheinenden reinen Wahrheit nichts mehr als eine Krankheit der Zeit.

So war bei jedem geſchichtlichen Bilde ausgeſchloſſen, daß alle ihm zuſtimmten, ſobald es eine noch die Geiſter beſchäftigende Frage berührte. Und darin liegt ja der ſogenannte Geiſt der Ge-

ſchichte, daß nicht die vorübergehenden, nebenſächlichen, ſondern die großen, dauernden Fragen in ihr zum Ausdruck kommen ſollten; oder richtiger, daß man in der Geſchichte nach einer Beſtätigung der Anſichten ſuchte, die man über ernſte, noch offene Fragen einmal hatte. Die Geſchichte ſoll unſere Lehrmeiſterin ſein. Mir will aber ſcheinen, als ſei ſie die allerundeutlichſte und verworrenſte Lehrerin, die man ſich denken kann. Jeder hält in ihr für wahr, was ihm paßt; ſchimpft den anderen einen ſchlechten Kenner, der die Dinge anders auffaßt; und jeder macht durch gewagte, notwendigerweiſe viele der unzähligen Umſtände überſehende Vergleiche zwiſchen alten und angeblich ähnlichen neuen Verhältniſſen und Vorkommniſſen der Welt weis, die Dinge in ihr wiederholten ſich, ſo daß ein Beiſpiel für das andere die Löſung biete. Wie tauſendfach iſt geſagt worden, daß die Völker der Abfall von ihrem Gotte oder ihren Göttern in das Verderben geſtürzt habe: wie oft iſt unſerer angeblich gottloſen Zeit damit der Untergang angedroht worden! Und wie überzeugend klar hat Graf Gobineau nachgewieſen, daß nicht der Mangel, ſondern die Überfülle an Religonsübung faſt bei allen verfloſſenen Völkern der Welt neben dem Verfall herging. Alſo ſelbſt um dieſen größten Satz, den die Geſchichte angeblich lehrt, ſteht es ganz zweifelhaft. Nun gar um ein Bild, das in einem Augenblick Urſache, Wirkung und Folgen einer Weltentwickelung darzuſtellen ſich unterfängt! Es iſt die neue Forderung der Äſthetik, die großen Gedanken in geſchichtlicher Form zu geben, wohl außerordentlich befruchtend für das Schaffen geweſen, aber das ihr folgende Schaffen hat wieder gelehrt, daß ſie keine künſtleriſche iſt.

Darſtellung weltgeſchichtlicher Männer und Begebenheiten! Nicht bloß Ereigniſſe, die einſt geſchahen, ſondern die einen Einfluß auch auf anderweitiges Geſchehen hatten und dieſen Einfluß auch zeigen; das Bild als Verknüpfung zwiſchen Vergangenheit und Gegenwart. Nicht wollte man die übergeiſtreiche Art Kaulbachs; ſondern man forderte, daß das Bild geſchichtlich richtig, möglich oder doch wahrſcheinlich ſei. Man hat wohl dem Maler wie dem Schriftſteller dichteriſche Freiheit zugeſtanden, aber dieſe ſoll über das Glaubhafte nicht hinausgehen. Kaulbach hatte in ſeinem Reformationsbilde im Muſeum den denkenden Beſchauern durch die Mißachtung dieſes Geſetzes ſein Beſtehen vor Augen gerückt. Er hatte in realiſtiſcher Behandlung Männer aus fünf aufeinanderfolgenden

Digitized by Google

Jahrhunderten ſo zuſammengebracht, als ob ſie im Leben miteinander verkehrt hätten; als ob es ſich um eine der Geſchichte angehörige Begebenheit handelte, während doch dieſe Möglichkeit aus zeitlichen und örtlichen Gründen ausgeſchloſſen iſt. Darum ſei das Bild ſchlecht, äſthetiſch falſch. Dies Urteil iſt nach der Vollendung des Bildes weit verbreitet geweſen. Es trifft ebenſo und ſtärker auf Raffaels Disputà, ja es trifft auf faſt die ganze ältere Hiſtorienmalerei zu, die in unzähligen Dingen, Kleidung, Nebenumſtänden, Mißverſtändnis der Geſchichte, die ſchwerſten Fehler gegen die Wahrſcheinlichkeit beging. Man denke z. B. an einen Maler, der etwa ein Jahrhundert früher als Kaulbach malte, an den großen Tiepolo; der ſtellt im Würzburger Schloſſe die Trauung des Kaiſers Friedrich Barbaroſſa mit Beatrix von Burgund dar: den Kaiſer mit großer Halskrauſe, Gnadenkette, Puffenärmeln, die Kaiſerin im Reifrock, das Gefolge in der Kleidung des 18. Jahrhunderts: den ganzen Vorgang in einem Säulenhofe des ſpäten Barock; man kann wohl ſagen, daß nicht ein Stück wahrſcheinlich iſt; man kann bis in die Einzelheit den Satz verteidigen, daß in Wirklichkeit damals, 1156, nichts ſo ausgeſehen habe, wie es Tiepolo darſtellte. Hatte alſo die idealiſtiſche Kritik recht in ihrer Forderung der inhaltlichen Wahrheit oder Wahrſcheinlichkeit, ſo hat Tiepolo ein ſchlechtes, richtiger geſagt, kein geſchichtliches Bild geſchaffen. Und das war die Anſicht aller, die etwas von der Sache verſtanden.

Es gehörte demnach vor allem wirkliche geſchichtliche Kenntnis zum Schaffen des Geſchichtsbildes, namentlich Kenntnis der Dinge, die der Zeit das äußerlich ſichtbare Erkennungszeichen gaben, alſo der Sitten, der Trachten, der Kunſt- und Lebensformen der darzuſtellenden Zeit. Die Künſtler, die bisher die Philoſophie und die Dichter kennen zu lernen getrachtet hatten, warfen ſich nun auf die Kunſtgeſchichte. Und ſie taten ſehr gut daran, denn die Wiſſenſchaft des Schönen war ja auch von dem philoſophiſchen Ergründen zum geſchichtlichen Darſtellen des Werdens der Kunſt umgeſchwenkt. Die Kunſtgeſchichte wurde zu einer führenden Wiſſenſchaft, ſie begann in der Folgezeit die das Urteil der Menge leitenden Kritiker zu ſtellen.

Betrachtet man den kunſtgeſchichtlichen Betrieb nach dem Gegenſtande, dem ſich die Wiſſenſchaft widmete, ſo iſt das auffallende Merkmal der zweiten Hälfte des Jahrhunderts der Nieder-

Digitized by

gang der Anteilnahme für die Antike. Freilich, wenn man den Umfang der Studien nach den Vorlesungsverzeichnissen unserer Universitäten beurteilt, so sieht die Sache umgekehrt aus. Jede Universität hat ihre Archäologen. Geschichte der alten Kunst, ihre Nebenwissenschaften werden überall gelesen, selbst dort, wo die neue Kunst keine Vertreter hat. 1829 gründete Preußen das 1874 an das Reich übergegangene Archäologische Institut in Rom, um die Kenntnis der Denkmäler zu fördern; in Athen besteht eine Schwesteranstalt; beide haben ihren Mittelpunkt in Berlin. Da das Lateinische und Griechische in unseren Gymnasien, das Lateinische auch in den Realgymnasien nach wie vor gepflegt wird, so besteht ein weitverbreiteter Stand klassisch gebildeter Lehrer und in diesem ein trefflicher Untergrund zur Verbreitung der Liebe für alte Kunst. Die griechische Plastik eignet sich vorzüglich zur Nachbildung in Gips, wird durch die Umrißzeichnung wie durch die Photographie besser wiedergegeben als etwa die Bilder der neueren Kunst — kurz, es sind alle Vorbedingungen vorhanden, und waren es durch das ganze Jahrhundert, daß die antike Kunst die am besten erkannte, die am tiefsten in das Tagesleben eingreifende sei und sein werde. Unsere großen Dichter, deren Werke in den Händen aller sind, nahmen ihren Inhalt auf: die Übersetzer haben die alten Dichter zum Gemeingut gemacht; unsere größten Denker haben sich mit den Gesetzen alter Kunst beschäftigt; unsere Künstler dienten ihr.

Und doch, trotz der gewaltigen Anstrengungen tausender von Schulen und Schulmännern, Dichtern und Denkern, ist die Strömung des Jahrhunderts die wachsender Gleichgültigkeit gegen die "Klassik". Sie läßt sich in allen Künsten verfolgen, sie zeigt sich im öffentlichen Leben. Selbst so gewaltige Anreize, wie sie durch Schliemanns Grabungen, durch die Aufdeckung von Olympia, durch die Funde von Pergamon gegeben wurden, haben dies nicht ändern können. Es fehlt der Archäologie warscheinlich nicht an tüchtigen Männern. Winckelmann ist nicht ohne Nachfolge geblieben. Ottfried Müller, F. G. Welcker, Otto Jahn, Brunn, Michaelis, Curtius, Treu, Furtwängler und Benndorf, um nur an einige Namen zu erinnern, haben immer wieder aufs neue das ganze Gebiet umzuackern versucht, und nicht bloß durch Einzelforschung, sondern durch geistiges Bearbeiten der gesamten Erkenntnis, es zu einem dem Volk fruchttragenden machen wollen. Die antike Kunst-

Digitized by Google

geſchichte, an der ſich mehr wie an anderen geſchichtlichen Wiſſenſchaften alle Völker gemeinſam beteiligen, da alle das gleiche, außerhalb beſonderer Volksleidenſchaften liegende Streben haben, iſt durch deutſche Forſcherarbeit gewaltig umgeſtaltet worden. Der vornehme Rang, den Winckelmann den Deutſchen unter den Erforſchern der Kunſtaltertümer gab, iſt nicht verloren gegangen, obgleich wir ſo lange unter den großen Wettbewerbern die geringſten äußeren Mittel zur Verfügung hatten. Und doch der Rückgang; doch die Klage der gefeiertſten Hochſchullehrer, daß ſich ihre Lehrſäle leeren; der Sammlungsleiter, daß andere Muſeen beſſer beſucht ſind; die ſich mehrenden Vorſchläge, wie dem Schwinden der Teilnahme durch Änderung der Prüfungsordnung für die zur Kunſt zu zwingenden jungen Philologen und andere geiſtvolle Mittel abzuhelfen ſei. Winckelmanns Auftreten beſchäftigte ganz Deutſchland. Noch heute feiern ſeine Nachfolger in der antiken Kunſtgeſchichte alle Jahre ihr Winckelmannfeſt. Aber man hat ſie mit boshaftem Doppelſinn, leider nicht ohne guten Grund, die Winkelmänner genannt.

Nicht die Gründe hierfür ſollen unterſucht werden, ſondern die Tatſache iſt feſtzuſtellen. Die Teilnahme hat ſich der neueren Kunſtgeſchichte mit größerer Lebhaftigkeit zugewendet, obgleich für dieſe alle Bedingungen ungünſtiger lagen. Eine Probe: Es gab zu Ende des Jahrhunderts keine nicht vom Staat unterſtützte, wirklich von den Gebildeten geleſene Zeitſchrift, die ſich allein mit Altertumskunde beſchäftigt; es gab deren wenige, die die Kunſtgeſchichte im ganzen behandeln, und in dieſen ſpielt die Archäologie eine ſehr untergeordnete Rolle; es gab ſehr viele, die die neueſte Kunſt pflegten. Die Archäologie als älteſter Zweig der Kunſtgeſchichte hatte es dahin gebracht, ein Tummelfeld für Sonderforſchung zu werden; ſie redet, wenn ſie wiſſenſchaftlich wird, eine unverſtändliche Sprache. Einſt Beherrſcherin des ſchöngeiſtigen Denkens unſeres Volkes iſt ſie heute ohne Einfluß darauf. Und wenn ſich auch wieder neue Strömungen in der Kunſt den Alten nähern, den Archäologen, wie ſie ihrer Mehrzahl nach ihr Geſchäft betreiben, werden ſie kein Waſſer auf die baufällige Mühle leiten, wenigſtens ſolange der Mühle Tätigkeit nur im Klappern beſteht.

Die Kunſtwiſſenſchaft hat es Rumohr zu danken, daß er ihr durch ſeine Italieniſchen Forſchungen ein neues Verhältnis zur

Digitized by Google

italienischen Kunst gab, auf dem dann Jakob Burckhardt und andere weiter bauten. Sie muß es Karl Schnaase danken, daß er durch seine Niederländischen Briefe den Kreis des Verstandenen, Verstehenswerten außerordentlich erweiterte; und Franz Kugler, daß er in seinem Handbuch der Geschichte der Malerei 1837 zuerst nur für eine Kunst, dann im Handbuch der Kunstgeschichte seit 1841 für alle drei Künste statt einer Sammlung von Notizen einen Überblick über das gesamte Schaffen gab, einen aus der allgemeinen Geschichte sich entwickelnden Aufbau schuf, den dann Schnaase mit Hilfe mehrerer Genossen seit 1843 in dem großen Werke „Geschichte der bildenden Künste" mit Geist und Vielseitigkeit, im Sinne der philosophischen Erfassung des Inhalts der Zeiten ausbaute. Und endlich darf man nicht vergessen, was Wilhelm Lübke für die Verbreitung einer allgemeinen kunstgeschichtlichen Bildung durch seinen Grundriß der Kunstgeschichte tat, der in neununddreißig Jahren zwölf starke Auflagen erlebte.

Absicht dieser Bücher war, durch Kunstgeschichte zur Kunst oder doch zum Kunstverständnis zu erziehen. Sie erreichten eines: Die Werke der Alten wurden nicht mehr mit den Augen der Begeisterung, sondern mit den schärfer prüfenden der Geschichte betrachtet. Man sah in ihnen nicht nur Vorbilder, sondern ein Stück geistiger Entwickelung; man untersuchte sie auf ihre Quellen und auf ihre Folgen, als Glied in der Reihe menschlicher Schöpfungen. Vorläufer und Nachfolger der Gefeierten wurden sorgfältig beobachtet, und im Beobachten lernte man sie verstehen und lieben. So erweiterte sich der Umkreis des als gut, als lehrreich, als hohe Kunst zu Würdigenden von Jahr zu Jahr. Man vergleiche beispielsweise zur Erkenntnis der Rückwirkung dieser Untersuchungen die zwölf Auflagen von Lübkes Kunstgeschichte untereinander. Wie nach und nach ganze Zeiten in Aufnahme kamen, wie die Gelehrten ins Kunstland auf Entdeckungsreisen gingen und die Fahne des Verständnisses hier und dort als Zeichen der Besitzergreifung hißten: wie sie, mit ästhetischen Scheuklappen wohl ausgestattet, den Kopf nach allen Seiten wenden lernten, verwundert das Verachtete schön, das Verhöhnte ernst, im Unbedeutenden Sinn fanden. Ich darf wohl mitreden von dieser Stimmung, die ich selbst durchmachte, als ich mein Buch über die Barock- und Rokokoarchitektur vorbereitete. Ganz eingeschüchtert war ich Mitte der siebziger Jahre an die Arbeit gegangen, von

Digitized by Google

der mir jeder als einer durchaus unerſprießlichen abriet. Wer will ſich dauernd mit dem Widerſinnigen beſchäftigen! Und nach Jahren des Sehens, des Einlebens hatte ich alle Mühe, mich vor Überſchätzung jener Zeit zu bewahren!

Bis dahin hatte die Äſthetik die Kunſtgeſchichte als ihr Nebenfach betrachtet. Die Gelehrten der über die Mutter hinauswachſenden Wiſſenſchaft, hinauswachſend nicht an Geiſt, wohl aber an Umfang des Betriebes, haben der Äſthetik einfach mit Nichtbeachtung geantwortet. Die Geſchichte der Äſthetik, wie ſie zu Ende des Jahrhunderts geſchrieben wurde, kannte die Arbeiten der Geſchichtsſchreiber nicht oder behandelte ſie als nebenſächlich. Die Kunſtgeſchichte hat ſich in ihrer Weiſe gerächt und ſich immer weniger um die Äſthetik gekümmert. Beide gingen, zum gegenſeitigen Nachteile, ohne Teilnahme nebeneinander ihren Weg. Es gab noch einige Leute, die das ganze Kunſtwiſſen umfaßten, die etwa einen ſolchen Merkſtein am Scheidewege bilden, wie Alexander von Humboldt an dem der Naturwiſſenſchaften. Ein ſolcher war Moriz Carrière. Sein Hauptwerk „Die Kunſt im Zuſammenhang der Kulturentwickelung und die Ideale der Menſchheit“ hält aber mehr ein alles beſchleckendes Wonnegefühl vor den Hoheiten des Geiſtes zuſammen als eine wirkliche Tiefe. Mir will ſcheinen, als ſei Hermann Hettner der letzte geweſen, der im vollſten Umfange Äſthetiker und Kunſtgelehrter war, wenn er gleich nicht über alle Teile ſeines Wiſſens ſchrieb.

Die Abſicht, durch Kunſtgeſchichte das Volk zum Schönen zu erziehen, kann aber als ebenſo geſcheitert gelten wie die äſthetiſchen Verſuche. Das ſieht man ſchon daraus, daß ſo viel über die Sache geſprochen und geſchrieben wird. Ganz und gar aufgegeben iſt aber die Abſicht, durch Kunſtgeſchichte die Künſtler zu erziehen, wie man wohl einſt gehofft hatte. Die Romantiker glaubten wohl, daß ihnen dies durch ihren Hinweis auf die mittelalterliche Kunſt gelungen ſei. Aber ein einwandfreier Zeuge aus jener Zeit, Rumohr, erklärt, daß die jungen römiſchen Maler von den Schriften der Romantiker wenig Kunde genommen hätten; wie denn überhaupt, ſagt er, der Künſtler viel weniger lieſt, als die Schriftſteller anzunehmen geneigt ſind. Selbſt Friedrich Schlegels Andeutungen über deutſche Kunſtwerke in Paris, die 1803 geſchrieben wurden, hätten erſt auf die durch Widerſpruch gereizten Gemüter der Künſtler und weſentlich ſpäter Einfluß ge-

Digitized by Google

habt. So ist's geblieben. Geärgert haben die Kunstgelehrten die Künstler genug; genützt haben sie ihnen wenig.

Freilich, eine Zeit lang schien die Sache anders, waren die Maler selbst Kunstgelehrte geworden. Es ist wohl nur ein Zufall, daß keiner von ihnen, wie so viele Architekten, eine wirklich bedeutende Stellung im gelehrten Fach einnahm, wie etwa Eastlake, Redgrave, Crowe u. a. in England. Ernst Förster wäre zu nennen. Aber eine Nebenwissenschaft wurde von vielen betrieben, die Kostümkunde. Hermann Weiß, der Verfasser so wichtiger Werke über diesen Zweig, entstammt als Maler der Düsseldorfer Schule. Er konnte sich zwar auf vielerlei Vorarbeiten, so namentlich auf die Italiener und auf zahlreiche Einzeluntersuchungen stützen, aber er gab doch in Wort und Bild etwas weit besseres als seine Vorgänger. Sein Buch haben die Maler wohl am öftesten von allen Kunstgeschichten in Händen gehabt, wenigstens die Geschichtsmaler; nicht weil es gehaltvoller ist als viele andere, sondern weil es das Handwerkszeug in bequemer Weise bietet.

Der Ruf nach Wahrheit förderte zunächst das Streben nach Kenntnis der äußeren Erscheinung vergangener Zeiten. Wie die Architekten in der Stilkenntnis, in der Fähigkeit, alte Formen nachzuahmen, fortschritten, so erlangten die Maler vielerlei Kenntnis von alten Stoffen, Kleidern, Waffen, Geräten. Das ist gewiß sehr löblich und nötig, wenn man eine vergangene Zeit darstellen will, so wie sie war. Die Kostümkunde ist aber keine Kunst, sondern eine Wissenschaft. Man kann sie als große Wissenschaft betreiben, wenn man den letzten Grund der Wandlungen einer so merkwürdigen Lebensäußerung, wie die Tracht ist, zu ergründen sucht. Aber wenn man nur wissen will, welchen Schnitt die Gugel im 15. Jahrhundert oder die Pluderhose im 17. Jahrhundert hatte, so ist das ein Forschen nach nicht sehr wichtigen Fragen. Wer diese Untersuchungen eifrig betreibt, für den sind sie „interessant". Denn interessant ist alles, wofür man sich interessiert. Hört man auf, sie zu betreiben, so sind sie oft herzlich gleichgültig.

All diese wahrheitlichen Werte, die seit K. F. Lessing und Piloty ans Licht gebracht wurden, indem man die Geschichtsbilder in immer richtigeres Kleid steckte, können nur bemerkt werden, wenn die Beschauer dieselben oder doch ähnliche Kenntnisse haben. Nun kann man alle Tage im Theater sehen, daß es die Zuschauer gar nicht stört, wenn der König in einem der Shakespeareschen

Digitized by Google

Dramen auf einem Rokokothrone ſitzt, ja ſelbſt, daß nur wenige dagegen Einſpruch erheben, wenn ſich Agamemnon auf einem ſolchen niederläßt. Es haben eben alle die mit ſo viel Lärm verkündeten Errungenſchaften der Bühnenkunſt nicht für ſich zu erwärmen vermocht. Solange die Meininger mit lautem Geſchrei hinausposaunten, wie echt ſie ſeien, hat man ſich die Echtheit gefallen laſſen, ſich wohl gar mit ihr ernſtlich beſchäftigt. Aber ein witziger Kopf, wie Paul Lindau, merkte ſehr bald, daß ſie im Widerſpruch ſtehe mit der oft haarſträubenden Unechtheit Shakeſpeares und auch noch Schillers. Und man begnügte ſich bald mit dem Wahrſcheinlichen, das heißt mit dem Zugeſtändnis, es gehe auch ohne volle Echtheit, da ſich die eigentlich hiſtoriſche Stimmung durch den rechten Schnitt der Hoſen und Mieder nur auf die im Theater nie ganz zu befriedigenden Trachtenkundigen, aber nicht aufs Volk übertragen laſſe.

Sieht man die Fragen genauer an, ſo zeigt ſich, daß die Künſtler mit ihrer Trachtenkunde eine Torheit gegen ſich ſelbſt begingen. Sie ſelbſt ſtimmten die Beſchauer erſt kritiſch. Dieſelben Kunſtfreunde, die Holbein oder Dürer alle Fehler ruhig hingehen ließen, weil dieſe ſie in ihrer Unſchuld begangen hätten, ſtöberten ihr Wiſſen durch, um dem ſchuldigen neuen Maler Irrtümer nachzuweiſen, und eilten, wenn ſie ſolche gefunden hatten, ſeine Bilder für ſchlecht zu erklären. Das waren ſie denn auch, wie alles, was hinter dem Erſtrebten zurückbleibt.

Eine neue Art Inhalt war gefunden, der Kritik ein neuer, wieder außerhalb des Weſens der Kunſt liegender Maßſtab geboten. Es erſchien vor kurzem eine Sammlung von Aufſätzen, die Titus Ulrich ſeit 1848 in der Nationalzeitung veröffentlichte, und die als Muſter der Behandlung ſolcher ſchriftſtelleriſcher Arbeiten in jener Zeit gelten können. Eine gute Kritik eines Geſchichtsbildes wurde damals ſo angefertigt: Erſtens ſchildert man das Bild, zweitens den dargeſtellten Gegenſtand an der Hand der Geſchichtsquellen. Dann ſucht man zu erklären, ob der gewählte Augenblick ein geſchichtlich bedeutender war; welche Gründe ihn zeitigten; welche Folgen er hatte; ob dieſe Folgen heilſam waren. Für den Liberalen wird das Heil in der Freiheit und Bildung geſucht, galt der „Deſpotismus“ und die „Bigotterie“ als das allgemein anerkannte Unheil. Es ſcheiterte aber ſchon zumeiſt die Einigkeit der Richter an der Frage, ob das ganze Bild innere Berechtigung

Digitized by Google

habe, das heißt: ob es die guten, löblichen Triebe in der Volksentwickelung fördere. Dann kam die Unterſuchung, ob der Maler den entſcheidenden Augenblick gut getroffen; ob er die Stimmung in dieſem richtig gefunden und kräftig ausgedrückt habe, ob die Wirkung der Hauptfiguren durch die Nebenfiguren hinreichend unterſtützt werde; ob jene die bezeichnenden Nebenerſcheinungen in der Geſchichte ſcharf kenntlich machen; ob die Trachten, die Örtlichkeit richtig und in einer Weiſe behandelt wurden, daß auch ſie zur Stimmung mithelfen, nicht zur maleriſchen, ſondern zur geſchichtlichen. Dann kam die Symbolik: Ulrich findet in dem ſchwarzen Sammet über den Leichen in Gallaits Egmont und Horn und in dem weißen Leinenüberzug den Gegenſatz zwiſchen finſterem Unwetter und der klaren Ruhe des Todes, zwiſchen der Nacht des Deſpotismus und dem hellen Tag der Freiheit; dazu aber in dem hervorſtechenden Rot der Mäntel der Schützen jenen Blutton, in dem die ſpaniſche Gewaltherrſchaft das Land bereits getaucht habe. Eine ſolche Beſprechung des Kunſtwerkes nennt Ulrich: den ſtofflichen Intentionen ſchriftlichen Ausdruck geben.

Man ſieht, daß der Inhalt nach wie vor den Wert des Bildes beſtimmte. All die Dinge, die von ihm gefordert werden ſind nicht auf dem Wege künſtleriſchen, ſondern wiſſenſchaftlichen Schaffens zu ſuchen; all dieſe können auf einem Zettel niedergeſchrieben, aus Buchauszügen zuſammengetragen werden, ehe auch nur die erſte Linie einer Skizze aufgezeichnet iſt; all dies kann man klar und geiſtreich ſchaffen, im Gedanken herſtellen, ſelbſt wenn man auch nicht weiß, wie ein Bleiſtift geſpitzt und ein Pinſel gewaſchen wird. Und: ein gut ausgewaſchener Pinſel, pflegte mein Vater zu ſagen, iſt der Anfang aller Malerei. Der Inhalt hatte nur inſofern eine Änderung erfahren, als er nicht mehr auf überirdiſche Dinge, ſondern auf Menſchen ausging, auf Menſchen in Hoſen und Röcken oder in Toga oder Chlamys; und auf Dinge, die es in der Wirklichkeit gab oder doch gegeben haben ſoll.

K. F. Leſſing malte ſeine Hußbilder, ſeine Darſtellungen aus Luthers Leben; Kaulbach ſein Zeitalter der Reformation, in deſſen Mittelpunkt Luther ſteht, ſeinen Peter Arbues. Zahlreiche ähnliche Bilder entſtanden: proteſtantiſche Glaubenshelden, Dulder für Freiheit und Recht, Kämpfer für das Wohl des Vaterlandes und des Volkes wurden auf rieſigen Wänden und auf Leinwand dargeſtellt; ein Zeitalter geſchichtlicher Kunſt brach an, das ſich an Umfang

der zu leiſtenden Aufgaben mit Unrecht für geringer als die Renaiſſance hielt. Alle deutſchen Staaten wetteiferten in der Aufgabe, den Malern Flächen zur Verfügung zu ſtellen. Welch rieſige Aufgaben in Bayern, in der Glyptothek, in den Arkaden des engliſchen Gartens, im Königsbau, der Allerheiligenkirche, der Reſidenz, der Bonifaziuskirche, der Nationalgalerie — alle in München. Wäre eine wahre Lebenskraft in dieſer Kunſt geweſen, ſo hätte ſie etwas wahrhaft Packendes zu ſchaffen reichlich Zeit und Gelegenheit gehabt. Aber müde ſchleppte ſich der Pinſel über die Flächen, die Bilder wurden von Jahr zu Jahr ſchlechter. Auch ſonſt fehlte es nicht an Aufgaben bis in die letzte Zeit hinein. Wenngleich das Fresko bald andere Malweiſen ablöſten, Malweiſen, in denen dem Wunſch auf Echtheit der farbigen Darſtellung des Stofflichen beſſer entſprochen werden konnte, ſo blieb doch die Abſicht dieſelbe. Der Beſteller wollte Gedanken an den Wänden haben; der König befahl, daß die Vaterlandsliebe, die Liebe zum allerhöchſten Hauſe, die Treue, der Gehorſam in geſchichtlichen Beiſpielen auf die Fläche gebracht werde; oder der Ruhm, die Tapferkeit, die Gelehrſamkeit, die Gerechtigkeit. Der Zweck war ſittlich, belehrend; erreicht ſollte er werden durch maleriſch zu feiernde Tugend. So haben es ſchon die alten Niederländer gemacht, indem ſie ihre Rathäuſer nicht mit Allegorien, ſondern mit den vor Augen des Beſchauers ſich abſpielenden Beiſpielen der Gerechtigkeit, der Frömmigkeit, der Entſagung ſchmücken ließen.

Das Merkwürdige iſt nur, daß ſelbſt den Zeitgenoſſen, jenen, die die Bilder in ihrer erſten Friſche als neue Errungenſchaften ſahen, nie ganz wohl vor ihnen wurde. Die Begeiſterung der von Cornelius befriedigten Äſthetiker kehrte nicht wieder. Hundertfach ſagten die Kunſtgelehrten den Malern, daß ſie ſehr wenig im Vergleich mit Raffael, mit Tizian, mit Dürer oder Holbein zu gelten hätten; daß unſere Zeit armſelig ſei, weil es ihr am Ausdruck ihrer ſelbſt fehle; weil ſie in die Fremde gehen müſſe, zeitlich oder örtlich, um maleriſch zu wirken.

Man empfand, daß dieſe Kunſt nicht der Anfang einer neuen Entwickelung, ſondern an anderer Stelle ſchon zu ihrem Endpunkte gelangt ſei, ehe ſie in Deutſchland wirklichen Boden faßte.

Woher aber kam dieſes „hiſtoriſche Genre“? Es iſt nicht neu. Die Italiener hatten es bereits; Vaſari malte Schlachtenbilder in der redlichen Abſicht, wahr zu ſein. Es kommt wieder, beſonders

Digitized by

in den Schlachtenbildern des Van Loo, den Gemälden Lebruns, hier freilich verquickt mit allerhand Sinnbildlichem, in den großen Darstellungen feierlicher Hofhandlungen mit großen Reihen von Bildnissen, wie sie das 18. Jahrhundert liebte. Das hatte schon Paolo Veronese gegeben und nach ihm Tiepolo bis an die Schwelle der neuen Kunst herangetragen. Aber die Fähigkeit, Erscheinungen des Tages in ein ernstes, feierlich wirkendes Bild zu bringen, war so ziemlich vergessen. Nur im Kleinleben fühlte sich die Zeit darstellenswert, bis ein amerikanischer Quäker, Benjamin West, zweifellos einer der merkwürdigsten Künstler, den Gedanken wieder aufnahm. Der Tod des General Wolfe in der Schlacht bei Quebeck, von West 1768 in London gemalt, war das Geschichtsbild, auf dem er zuerst wieder unter lautem Jammer der Idealisten die als lächerlich verschrienen Einzelheiten der vorschriftsmäßigen Soldatentrachten einführte. Es ist eine entscheidende Tat gewesen! Noch heute hält sich das Bild, wenn auch nicht in der Farbe, so doch in Anordnung und Schärfe der Beobachtung neben den Werken der späteren Geschichtskunst. Ein zweiter Amerikaner, John Singleton Copley, hat diese Art am besten fortgesetzt: Der Tod des Grafen von Chatham, Der Tod des Majors Pearson sind 1780 und 1783 gemalte Bilder, die auch die ästhetische Grundlage dieser Geschichtsmalerei geschickt darlegen. Es handelt sich überall um die Wahl des entscheidenden Augenblicks, um die Fähigkeit, im Bilde die Aufmerksamkeit auf den Punkt zu lenken, wo dieser Augenblick die vollendende Wirkung ausübt. Diese beiden in London zu Ehren gekommenen Amerikaner blieben dort auch fast die einzigen, die den Mut hatten, die Geschichte wahrheitlich darzustellen. Das hat seinen guten Grund! War doch auch der amerikanische Krieg der einzige, der wirklich die Völker tief beschäftigte, der die Leidenschaften in Für und Wider erregte. Die Amerikaner fühlten sich als geschichtliches Volk; sie machten selbst ihre Geschichte. Es ist daher auch kein Zufall, daß die Kunst des „historischen Genre“ zunächst nach Frankreich übersprang: Dort begann man in der Revolutionszeit das Beispiel der Amerikaner nachzuahmen, als Volk geschichtlich zu werden. In David einzelne Versuche: hart stritt noch der Idealismus mit der Tatsache, daß die im heißen Kampf um die Zukunft ringenden Mitlebenden nach Darstellung ihrer selbst, nicht nach einer idealen Umschreibung ihrer Person verlangten. Der erste Anstoß gegen den Idealismus vollzog sich

Digitized by Google

daher auf dem Gebiete der eigenen Geſchichte. Der Tod Marats, das Schlachtenbild, wie es die napoleoniſchen Kriege gebieteriſch forderten, mußte realiſtiſch dargeſtellt werden. Die Taten des franzöſiſchen Heeres waren zu groß, die Begeiſterung für das Miterlebte zu gewaltig, als daß man die Tatſache hinter Sinnbildern griechiſcher Gewandungen und unſachlichen Darſtellungen hätte verſtecken dürfen. Schon Davids Krönung der Kaiſerin Joſefine, mehr noch Gros' und Vernets umfangreiche Schilderungen des Kriegslebens nehmen die Anregung der Amerikaner auf, ohne ſelbſt in der Farbe weſentlich Neues zu bieten. Es iſt die franzöſiſche Geſchichtsmalerei ſo wenig von großer allgemeiner Bedeutung geweſen wie die engliſche, ſolange es ſich bloß um ſtoffliche Fragen handelte. Der Inhalt erregte auch hier nicht die Gemüter, ſondern erſt die eigentlich künſtleriſchen Angelegenheiten: die Farbe und der Aufbau! Seit in dieſe ein Wandel kam, horchten die Künſtler ganz Europas plötzlich auf die von Paris herüberſchallenden Töne.

Die beiden großen franzöſiſchen Romantiker Géricault (1820) und Delacroix (1825) zogen nach London, um dort die Wahrheit, die Kraft des farbigen Ausdrucks zu ſuchen, ſich in ihr zu ſtärken. Dort allein konnte man damals malen. Eben war Weſt, als Präſident der Akademie Reynolds' Nachfolger, geſtorben, ein mit Ehren überhäufter, freilich ſchon überalter Mann, der auf den Gang der Dinge wenig Einfluß mehr hatte. Unter den jüngeren Geſchichtsmalern — in einem Gebiete, das ſonſt nicht mehr in England bevorzugt war — trat William Etty damals mit kräftiger Begabung hervor. Er war der erſte, der im Ton mit Entſchiedenheit an Rubens anknüpfte und von dieſem lernte, daß nicht die Sauberkeit der Abrundung und Sorgfalt der Einzeldurchbildung, ſondern die Kraft der Farbe, des Geſamttones dem Bilde die Haltung gebe; daß man nicht nur in Linien, ſondern auch in Farben komponieren könne. Er gab ſeinen rieſigen Bildern den Einklang von Gelb und Rot, den vermittelnden Goldton wieder, der inzwiſchen verloren gegangen war; und verband ihn mit Reynolds' aus dem Rokoko gerettetem Verſtändnis für die Gliederung der Fläche durch Licht und Schattenmaſſen. Ettys Bilder freilich, die einſt ſo viel Staub in England aufwirbelten, ihm die bitterſten Vorwürfe als einen Verführer der Jugend und von dieſer jubelnde Zuſtimmung als einem Genoſſen Byrons im Kampf gegen die Prüderie einbrachten, ſind von der Welt verſchwunden; er benutzte

Digitized by Google

beim Malen das verräterischste aller Erzeugnisse der neuen Farbenchemie, das Asphalt, um dessen weichen braunen Ton in die Farben einzumischen. Es hat sie völlig durchfressen, zerrissen, vernichtet, so daß man sich nur noch mühselig die beabsichtigte Wirkung klarmachen kann, die ganz England einst mit Aufregung, mit Abscheu oder Bewunderung erfüllte.

„The unsophisticated human form" war Ettys Ziel: Gottes Werk ohne Faltenwurf. Ein schlichter Mann ohne viel Gedanken, stets bemüht, sein Schaffen vor der Welt zu verteidigen, ihr zu erklären, daß die Sinnlichkeit seiner Bilder sittlich, eine Verehrungsform für Gottes schönste Schöpfung, das Weib, sei; daß nur Vorurteil und Verstandesenge sein Tun anzugreifen vermögen. Er hatte nur einen Gedanken: Die Masse, die Weichheit, die Kraft des Fleisches zu malen, wie sein großes Vorbild in Antwerpen. Seine Gestalten tun nicht viel, auch sind ihre Bewegungen gleichgültig; sie haben die Augen offen, sehen aber nicht; der Mund spricht nicht; Etty malt nicht Begebenheiten, sondern deren Aussehen; er will in Farben schwelgen. Die Folge seiner Töne ist nicht vielseitig, aber er packte immer wieder durch den Glanz, die Leuchtkraft, die Meisterschaft im Vortrag: ein Maler, kein Dichter!

Delacroix besuchte ihn in seiner Werkstatt. Der Franzose war ein anderer. Auch er hatte den Rubens neu entdeckt. Schon sein berühmtes erstes Bild, „Die Barke des Dante", sprach jeder auf den Ton des Vlamen an. Aber das war dem nervösen, leidenschaftlichen, heftigen Gemüt des Franzosen nicht genug. Die Erregung der Zeit der nahenden Revolution, der Widerstreit gegen das Bestehende, die Auflehnung gegen die trocken gewordene Lehre der Akademie, gegen die großsprechenden Plattheiten der Klassizisten pochen in heftigen Schlägen an das Herz des körperlich Schwachen, mit seinem Volke Leidenden, nur in stürmischen äußeren Aufwallungen innerlich Beruhigten. Auch hier wie in Deutschland denkt man vor dem Bilde zuerst an den Inhalt. Aber nicht in prüfender Erwägung, sondern in heftigem Mitgefühl oder Abscheu. Delacroix will uns ins Gesicht, gegen die Brust schlagen; er will der stumpfen Welt einen Stoß geben; er kämpft gegen die Lauen und ihre fade Freude am Wesenlosen, Verschwommenen, Gefälligen: das Häßliche ist das Schöne! Das Eigenartige, Packende, Ergreifende reißt ihn hin, führt ihn aus der Gemeinheit des Daseins, aus der unedlen Zufriedenheit mit halben, un-

Digitized by Google

fertigen, bedrängenden Verhältniſſen zur befreienden Tat, zur Gewalt gegen das Schlechte, zum rückſichtsloſen Kampf gegen die Rückſichtnehmerei, gegen das Hergebrachte, Abgelebte, Erſterbende. Die große Revolution war empfindſam geweſen; empfindſam bis zur Vernichtung des dem ſchwärmeriſch erfaßten Begriff von Freiheit, Brüderlichkeit, Gleichheit Widerſtrebenden; ſie hatte äußerlich, künſtleriſch ſich in dem Fernliegenden, Weltentfremdeten, in einer vorbildlichen, kühleren Zeit wiederzufinden geglaubt. Jetzt kam der Zornesmut in die Kunſt, der nicht neue Geſetze ſchaffen, ſondern die Geſetzmacherei zerbrechen wollte, auf daß dem Menſchen die Fähigkeit gegeben werde, nach ſeiner Art ſich auszugeſtalten, vollkommen frei ſeinen ſeeliſchen und ſinnlichen Bedürfniſſen nachzuleben.

Irgendwer brachte das Witzwort auf, Delacroix male mit betrunkenem Beſen. Geboren in Charenton, der Stadt, in der Louis Philipp damals ein großes Irrenhaus in ſtrengem Stil bauen ließ, mit einem weithin ſichtbaren griechiſchen Tempel als Kapelle, mußte er ſein Leben lang anhören, daß man ihn einen Flüchtling aus ſeiner Vaterſtadt nannte; ihn, der ſeinerſeits jene für geiſtesſchwach hielt, die ſelbſt beim Bau eines katholiſchen Gotteshauſes für Irre die klaſſiſchen Masken nicht ablegen konnten. Seine Bilder erſchienen der Welt toll, trunken, weil in ihnen die zeichneriſche Linie nicht klar genug eingehalten war. Das Auge der Kunſtfreunde jener Zeit war ſo den pyramidalen Aufbau, die Feſtigkeit des Umriſſes gewöhnt, daß ihnen vor Delacroix' Bildern wirr, ſchwindlig wurde. Das Gemetzel von Chios nannten ſie ein Gemetzel der Kunſt: es fehle die Geſchloſſenheit; es ſeien wirre Glieder, kein Kunſtwerk. In der Mitte des Bildes ein Blick in die beſonnte Ferne: Das war den Beſchauern ein Loch im Bilde, da ſchien ihnen die Hauptfigur ſo notwendig hinzugehören, daß nur ein Narr ſie fortlaſſen konnte. Jeder empfand das, ſelbſt der ſich über die Gründe ſeines Empfindens nicht klar war. Hier war die Kunſt des Aufbaues abſichtlich durchbrochen. Wir Nachlebenden ſehen freilich, daß der Abſicht auf Freiheit ſo raſch die Freiheit ſelbſt nicht folgt; uns ſcheint das Bild zu ſehr in Gruppen zuſammengehalten, in dieſen faſt ängſtlich eng zuſammengebaut. Wie ſo tauſendfältig wurde eben auch hier junge Tollheit zu alter Bedächtigkeit. Delacroix hat es in der eigenen Lebensführung bewieſen.

Digitized by Google

Aber er war und blieb einer jener Umgeſtalter des Geſchmackes gleich Turner, die zu allen Zeiten von der beſonnenen Kritik für Irre genommen wurden. Es gibt manche, die der Welt ihren querſinnigen Willen aufzwingen, andere, die an dem Widerſtande zugrunde gehen. Es kommt zum Gelingen nicht bloß auf die Kraft des Künſtlers, ſondern auch auf die Aufnahmefähigkeit des Volkes an. Plötzlich vollzieht ſich vor dieſem ein ſonderbares Schauſpiel: ein junger Künſtler ſchafft ein Werk, das alle Verſtändigen für abſcheulich, für allen Geſetzen des Schönen widerſprechend, für ein Verbrechen am Geiſte der Kunſt erkennen. Im ſelben Augenblick erhebt ſich aber unter den Genoſſen des Künſtlers der Jubelruf, daß die neue Kunſt geboren ſei! Der Kampf tobt heftig, beide Parteien werfen ſich gegenſeitig ihre Äſthetik mit ſtürmiſcher Entrüſtung an die Köpfe. Die Alten holen ihre bewährten Geſetze hervor; die Jungen ſtoppeln raſch ein paar Redensarten von Freiheit, Recht der Perſönlichkeit zuſammen, jauchzen den Alten ihren ganzen Abſcheu, ihre Langeweile, ihr keckes Lachen entgegen, nur gehorchend ihrer Luſt am Neuen, ihnen Eigenen, unbekümmert um die Folgerichtigkeit ihrer Schlüſſe; denn die waren fertig, ehe die Vorderſätze da waren.

Kann man von einer Äſthetik Delacroix' reden! Sie erhebt ſich auf die Höhe der Ethik jener Frauen, welche ſagen: die Frau Nachbarin beſitzt oder macht dies und jenes; warum ſoll ich es nicht auch haben und tun? Er ſteht zur akademiſchen Schönheit wie jene zur Tugend. Haben dieſe Rubens, Rembrandt, Velazquez, Shakeſpeare gehabt, iſt ſie bei Paolo Veroneſe, bei Michelangelo zu Hauſe? Und doch ſind ſie große Meiſter. Ihr, die ihr die geraden Naſen und die nach dem antiken Gips gezeichneten Geſtalten über alles ſtellt, ihr habt nie zu dieſen Helden des Schaffens in einem redlichen Verhältnis geſtanden! Ihr mußtet ſie loben, könnt es aber nur mit Seufzern und Achſelzucken. Hat denn Sokrates ein klaſſiſches Geſicht gehabt, und ſind denn die großen Männer von klaſſiſcher Geſtalt? Soll man die ganze Welt über einen Leiſten ſchlagen, die ſo reich an eigenartiger Form iſt, bloß weil euch Akademikern, Äſthetikern nur eine Form gefällt? Ein Silen, ein Faun ſind ſchön; alles, was freien, ſelbſtändigen Ausdruck hat, iſt ſchön; häßlich aber iſt das Langweilige, das Abgeguckte, das Ideale. Le laid, c'est le beau!

Von den Kämpfen in Paris hatte man in Deutſchland gute

Digitized by Google

Berichte. Seit Jahren predigten Börne und Heine, daß das Licht der Welt an der Seine leuchte. Man leſe, was Heine 1831 über Delacroix ſchrieb, den er ſo ganz und gar nicht verſtand. Denn das Starke, Sieghafte in ihm, die Farbe, über das wolle er keine ſtrenge Kritik ausüben, da ſie vielleicht mißlich ausfallen könne. Die „Heiligkeit des Sujets“ hindert ihn daran: das Bild ſtellt einen Vorgang aus der Julirevolution dar. Heilige Julitage in Paris, ihr werdet ewig Zeugnis geben von dem Uradel des Menſchen, der nie ganz zerſtört werden kann! Heine iſt voll von dem Gedanken, die Revolution zu verherrlichen. Doch, ruft er am Schluſſe ſeiner herzlich einfältigen Sätze aus, ich vergeſſe, daß ich nur Berichterſtatter einer Ausſtellung bin! Auch wenn er es nicht vergeſſen hätte, würde ihm das wenig geholfen haben; denn ihm war die Kunſt ein mit ſieben Siegeln verſchloſſenes Buch, ihn reizte nur der gemalte Widerſtand, die Auflehnung gegen das Beſtehende. Und er ſah nicht, daß dieſe im Ton des Bildes lag, den er ſo verhöhnte; in der künſtleriſchen Auffaſſung, die er nicht verſtand; daß ein Bild auch dann den von ihm erſehnten revolutionären Zug haben könne, wenn es den Sieg des „ancien régime“ feiere.

Wenn man Börnes und Heines Briefe aus Paris aufmerkſam lieſt, ſo wird man weniger durch die Liebe für das Franzöſiſche und den Hohn auf das Deutſche betroffen, als durch die ſteigende Umwandlung ihres Gedankenkreiſes in einen franzöſiſchen. Ich möchte auf die Empfindung des Grauſens hinweiſen als auf eine der eigentümlichſten für die franzöſiſche Romantik. Delacroix' Bewunderer, ſagt Adolf Stern, mußten die Hoffnung aufgeben, ihn je zur höchſten Stufe der Kunſt emporſteigen zu ſehen, da eine gewiſſe äußerſte Spannung, die Neigung zum Schauerlichen und Wilden von ſeiner Begabung unzertrennlich war. Dieſe höchſte Stufe iſt für jene Zeit noch die olympiſche Ruhe und Gemeſſenheit. Delacroix erreichte dieſe nie. Daran iſt vor allem das Grauſen ſchuld. Man ſehe nur ſeine Hauptwerke durch: Dante und Virgil in der Hölle, Die Metzelei von Chios, Sardanapal. Das letzte iſt bezeichnend: Der Großfürſt auf dem Scheiterhaufen, neben ihm die Weiber, Tiere, Diener, die er liebte und die er erwürgen läßt, damit ſie mit ihm verbrennen. Todesgrauen inmitten überreichen Daſeins, die Wolluſt im Vernichten des Schönen; das iſt's! Mit Delacroix kommt die franzöſiſche Nervo-

Digitize

ſität ans Ruder, die von innerem Schütteln gepeitſchte Sinnlichkeit, deren letzte, geilſte Freude das Vernichten iſt; das Wegwerfen deſſen, was nicht mehr genug reizen kann, das Wühlen ſelbſt im Ekelhaften; wenn es nur ſtark riecht; wenn es nur Schauder erweckt; wenn es nur die armen, gemarterten Nerven peitſcht. Sie iſt nicht neu, dieſe Freude am Vernichten, an dem Nebeneinanderſtellen von Schönheit und Untergang: der Laokoon, die Fechtergruppen, die Niobiden, der Farneſiſche Stier, ſie gehören dem aſiatiſchen Griechentum und in dieſem derſelben Empfindung an. Im 15. Jahrhundert, in der Zeit der Myſtik, der wildeſten Askeſe, der Geißelei, feierte ſie ihre Triumphe: Die Niederländiſche Malerei, Rogier van der Weyden, Goes, die deutſche Bildnerei ſind voll von ſolchen Nervenerregungen: die Kunſt, welche die behaglichen Herren Direktoren und Aſſiſtenten in unſeren Staatsſammlungen ſo gern „naiv“ nennen, obgleich keiner von ihnen je ſo tief, ſo grübleriſch, ſo unnaiv gedacht hat wie die Myſtiker. Sie kamen wieder in den leidenſchaftlichen Tagen der Gegenreformation, in den proteſtantiſchen Grabesphantaſien der Zeit des dreißigjährigen Krieges und den Martyrien der jeſuitiſchen Kirche; ſie ſpielten eine ſtarke Rolle in der Darſtellung des Gekreuzigten. Zwei Gegenſätze hier: die einen können vor Nervoſität das Blut nicht ſehen und ſind entſetzt, wenn ihnen Leiden vor Augen geſtellt werden. Ihnen kann Chriſtus nicht ſchön, die Darſtellung ſeines Todes nicht zart genug ſein. Iſt denn das Jammerbild am Kreuze eine Aufgabe äſthetiſchen Schaffens? Wer mag in Wahrheit dauernd eine Leiche in ſchrecklicher Lage vor Augen ſtehen haben? Iſt es möglich, dieſem abſcheulichen Bild mit Verehrung zu nahen? Schinkel, der Nervöſe, in Irrſinn Verſtorbene, hat es oft genug verſucht, einen mit ausgebreiteten Armen auf der Weltkugel ſtehenden Chriſtus zu ſchaffen und hinter ihm ſinnbildlich das Kreuz aufzurichten, um eine Kreuzigung ohne Schmerzen im Bilde anzudeuten, nicht das Gräßliche darzuſtellen. Die anderen wollen dem Beſchauer mit beiden Fäuſten an die Nieren. Delacroix iſt von dem Holze der Bildſchnitzer des 15. Jahrhunderts, die den Gekreuzigten in Form und Farbe wahrheitlich, mager, zerſchrotet von Leiden, mit natürlichem Haar und natürlicher Dornenkrone, blutrünſtig, überdeckt mit Wunden, mit erſterbendem Blick, blauen Lippen, der Welt vor Augen ſtellten. Das ſind nicht minder Nervöſe, nur wirkt auf ſie die Erkrankung anders; ſie lieben noch

Digitized by Google

ſtarke Getränke; ſie gehen noch mit kräftigem Wollen durch die Welt; ſind nur im Lärm ruhig, während jene die Stille ſuchen.

Die Nervoſität iſt dem franzöſiſchen Schaffen eigen geblieben. Die Haſt der galliſchen Raſſe trieb ſie in der Dichtung wie in der Kunſt zu immer neuen Reizmitteln. Mit der Entſittlichung von Paris, die unter Napoleon III. ihren Höhepunkt erreichte, der lauten luſtigen Rückſichtsloſigkeit des Sinnenlebens und der heimlich ſchleichenden Verachtung der Familie ging eine wunderſame Kunſt daher! Was alles wurde gemalt! Die ganze Geſchichte wurde durchforſcht nach Verbrechen, nach grauſigen Geſchehniſſen. Der muhammedaniſche Oſten war beliebt, weil er dem Norden an jener kalten Selbſtſucht überlegen iſt, durch die ſich die nervenſtarken Völker als Herren behaupten, den Feind ohne Erbarmen vernichtend. Welche Freude, wenn in der Darſtellung des Grauſigen ein Schritt weiter geſchah, das Blut der Enthaupteten in breiter Lache über die blendendweiße Marmortreppe herunterzufließen ſchien, zum Greifen wahr, zum Erbleichen gräßlich!

Freilich, wenn ein deutſcher Landpaſtor oder ein Jenenſer Univerſitätsprofeſſor vor dieſe Bilder trat, ſo konnte er ſie nicht verſtehen, ſo kunſtverſtändig und gebildet er ſonſt ſein mochte. Wozu dieſe Erregungen! Was gehen uns all dieſe Gräßlichkeiten an? Spricht aus ihnen nicht nur die Luſt der Maler, aufzufallen, die Beſchauer und mit ihnen den Ruhm an ſich zu locken?

Die Dauer des Beifalles, den ihre Werke fanden, iſt ein Gegenbeweis gegen dieſe Annahme. Die Bilder hatten und haben ihre ſtarke Gemeinde. Wer die Erregungen des franzöſiſchen Volkes etwa während des deutſchen Krieges beobachtete, ihre blutrünſtigen Erfindungen, ihre Begeiſterung für Schlachtenberichte, in denen dem Feind das Gräßlichſte an Roheit, Gewalttat oder Vernichtung angedichtet wurde; wer dann Gelegenheit hatte, Blätter, wie den Père Lachaise zu leſen, der den Pariſern Bericht über die Schandtaten ihrer Landsleute in Verſailles brachte; wer all dieſe hyſteriſchen Überreizungen des franzöſiſchen Volkes in Grauſen und in Aufbrodeln der Gerechtigkeit gegen dieſes, die zumeiſt Schwäche iſt, in Bluttat und in höhnendem Zugeſtändnis der Selbſtſucht beobachtete, der wird den Malern als Propheten und Trägern eines Gedankens, einer Eigenart des Volkes nicht gram werden können. Denn nur der Unverſtändige, der im Grundſatze Eingekapſelte erwartet von dem Einzelnen mehr als den Ausdruck ſeiner Zeit und

Digitized by

ſeines Volkes. Die Franzoſen würden Bismarcks Größe verſtehen, wenn er eines Tages ſeine Macht benutzt hätte, um zehn Nachbarn eigenhändig zu erwürgen und deren Güter an ſich zu reißen; wenn er ſeinem Kaiſer Gift gegeben hätte, um mit irgend einer Prinzeſſin eine Nacht leidenſchaftlicher Luſt zu verleben; oder wenn er nach Jahren Gefängnis in Ketten mit einem Worte über die Brüderlichkeit aller Menſchen geſtorben wäre. Der Mann aber, der ſeine Pflicht tut, ſagt, was nötig iſt und nicht mehr, ſeiner Frau treu iſt und kein romantiſches Erlebnis hat, der iſt ihnen noch heute unkünſtleriſch; den verſtehen ſie nicht; ſie können ihn nicht als ungewöhnlich nehmen. Er iſt ihnen ein Durchſchnittsmenſch, mag er ſo groß ſein wie er will; denn ihm fehlt das Nervenerregende!

Die deutſchen Verhältniſſe waren viel zu eng, das deutſche Leben war viel zu ſpießbürgerlich, die deutſche Denkart doch noch zu nervenſtark und, wo ihr die Kraft fehlte, nicht tatenhungrig, ſondern ruhebedürftig, als daß eine ähnliche Romantik bei uns lange hätte Boden finden können. Es iſt naturgemäß, daß bei uns die Folge der Zeitkrankheit Stille wurde; das deutſche Sittenbild iſt das Gegenſtück zur franzöſiſchen Mordbegebenheit; die Franzoſen betäubten ihre Unruhe, die Deutſchen lullten ſie ein. Jene gingen in die Gerichtsſäle, auf den Markt; dieſe in die Kinderſtuben, aufs Land; jene ſuchten Anregung, dieſe Erholung; beiden war dort nicht wohl, wo der gleichmäßige Hammerſchlag der männlichen Arbeit dröhnte.

In Deutſchland hatte das Neue, das romantiſche Empfinden nur in die Dichtung ſtärkere Erregungen gebracht. In der Kunſt hatte es ſich in die Bande einer ſanften Kirchlichkeit zurückgezogen. Der Moſt gebärdete ſich nicht ſtürmiſch bei uns, der Kampf blieb in ſtillen, gemäßigten Formen.

Die dreißiger Jahre lenkten Deutſchlands Blick von Rom fort, wo die deutſche Romantik in ſo bequeme Gleiſe geführt worden war, und wieſen ihn auf Paris. Die dort ausgefochtenen künſtleriſchen Schlachten begannen auf Deutſchland einzuwirken, die deutſchen Künſtler zogen ſtatt an den Tiber an die Seine. Sie hatten es ſatt, nur bei den großen Toten zu lernen, ſie wendeten ſich an die Lebendigen.

Von nun an beginnt Paris und ſeine Zweiganſtalt Antwerpen, denn weſentlich mehr war ſie nicht, die deutſche Kunſt aufzuſaugen.

Nicht wenige in Deutſchland Geborene wurden Franzoſen. Der Maler hat es ja beſſer als der Dichter, er ſpricht eine allen verſtändliche Sprache, ſolange es ſich nicht darum handelt, ſehr Tiefes zu ſagen. Heine und Börne gelang es nicht, franzöſiſche Schriftſteller zu werden, ſo ſehr ſie es bedauerten, nicht zweien oder mehr Völkern zugleich dienen zu können. Aber Maler, wie die Brüder Lehmann oder Ferdinand Heilbuth, ein Hamburger und dem Heiniſchen Kreis in Paris nahe ſtehend, brachten es fertig, franzöſiſche Künſtler zu werden. Als 1870 die Deutſchen aus Frankreich ausgewieſen wurden, ward Henry Lehman, als Mitglied des Inſtituts und Lehrer der Kunſtſchule, von dieſer Maßregel nicht betroffen; Heilbuth ging nach England, um ſo ſchnell als möglich nach Paris heimzukehren. Rudolph Lehman, Heinrichs Bruder, der abwechſelnd in Paris, Rom und London lebte, iſt gleich ihm einer jener überall gern Geſehenen, aber Heimatloſen, wie ſie der Heiniſche Geiſt vor 1870 erzeugte. Die deutſche Art jener Zeit hatte keinen Reiz für ſie; ſie lebten das deutſche Leben nicht mit; ſahen nur die Schwäche, das politiſche Elend, die mangelnde Anmut und eine Gedankentiefe, die ihnen eher tölpelhaft als bewunderungswürdig erſchien.

Die vornehme Welt in Deutſchland, die ihre Sitten und Anzüge, ihr Hausgerät und ihre Gedanken, ſeien dieſe nun königstreue oder freiheitliche, von Paris bezog, ſchätzte auch die von dort kommenden Maler vor allen. Daß ſie die deutſchen Bildniſſe nicht mochte, iſt ihr nicht wohl zu verargen. Denn der Idealismus lehrte, daß der Maler nicht etwa die Natur nachahmen, ſondern ein Höheres geben ſollte. Nicht die Melodie eines ſchönen Frauenkopfes, ſondern eine aus dieſer geſchaffene Symphonie wollte die herrſchende deutſche Kunſt hervorbringen. Da waren faſt nur die vom Idealismus nicht Berührten tauglich, etwas Treffendes, Sachliches, Echtes zu liefern. Es iſt kein Zufall, daß der gefeiertſte deutſche Bildnismaler der Zeit, der denn auch in Paris ſeinen Wohnſitz hatte, Franz Winterhalter, ein Schüler Langers war, des Schülers von Mengs, alſo ein Maler, der noch vom Rokoko und ſeinem Können zehrte. Sein Mitſchüler war Auguſt Riedel, der in Rom als ein Stück Rokoko in ſeiner galanten Malweiſe bis in das Jahr 1883 hineinlebte, immer verliebt, immer von ſchönen Frauen umgeben, die er mit allen ihm zur Verfügung ſtehenden Reizen der Farbe darzuſtellen ſtrebte. Er war doch noch

Digitized by Google

ein Maler; einer, der durch die Farbe reden wollte; dazu ein Mann, der längst nichts mehr von Deutschland und seiner hohen Kunst wissen wollte, sondern im Völkergemisch von Rom allein sich zu Hause fühlte. Andere Schüler Langers entwickelten sich ähnlich. So Paul Emil Jacobs, der schöne Orientalinnen in Darstellung des alten Testaments malte, in Gotha ein künstlerisch einsames Leben führte, in Deutschland als Realist bespöttelt, in England hoher Auszeichnungen gewürdigt. Einem dritten Schulgenossen, Josef Karl Stüber, vertraute König Ludwig I. die Herstellung seiner Schönheitsgalerie, einer Reihe von Frauenbildnissen an, bei der es ihm nicht auf die hohe Kunst, sondern auf die Wahrheit ankam. Denn die schönen Frauen der deutschen Höfe hatten herzlich wenig Lust, sich durch Abstrahieren von realer Wirklichkeit zu einer idealen Bedeutung erheben zu lassen; und den bösen Männern waren die schönen Weiber lieber als die idealen; ja sie machten sich wohl gar lustig über das, was nach anerkanntem Urteil der Wissenschaft das Höchste in der Bildniskunst war. In Berlin nahm Eduard Magnus eine ähnliche Stellung ein; in Wien Franz Amerling, Franz Schrotzberg, Kriehuber und andere. Die vom Kongreß her dort gepflegte Bildniskunst — Lawrence hatte ja in Wien gearbeitet — wurde durch die Zeit der Kartonherrschaft hindurch aufrecht erhalten in einem von der deutschen Entwickelung gesonderten und daher auch von der deutschen Kunstgeschichte wenig beachteten Fortleben des malerischen Könnens. Rom war für viele dieser Künstler ein beliebter Markt. Was Wunder, daß sich die dort eintreffenden Idealisten über sie empörten. Noch 1860 schrieb Friedrich Preller, die Photographie sei diesen Kunstfalschmünzern zum Untergang geboren; denn die Maschine gebe das ihnen so schmackhafte Detail besser wieder. Die Regimenter schrecklicher Porträtmaler hätten den Todesstoß! Handfertigkeit, Gedanken, denen jeder Topfbinder nachkommen kann, bezeichne man heute als Kunst! Preller war, wie viele zu jener Zeit, der Ansicht, die Photographie werde den Realismus umbringen, da die Maschine die Dinge richtiger wiedergebe, als der Mensch es könne, selbst wenn er sich zur Maschine erniedrige. Wie sehr haben sie sich getäuscht!

In Deuschland setzte die realistische Geschichtsmalerei bei den Düsseldorfern zuerst ein. Neben Lessing steht dort der Halbamerikaner Emanuel Leutze an erster Stelle, der für die deutschen Künstler auch als Gründer der Kunstgenossenschaft von Bedeutung

Digitized by Google

war. Leutze malte Vorgänge aus der engliſchen und amerikaniſchen Geſchichte, und wenn er vielleicht Weſts und Copleys verwandte Darſtellungen auch nicht genauer kannte, ſo ſchwebten ihm doch gewiß die Stiche nach deren Bildern vor Augen, die er in Amerika in jedem Hauſe finden konnte. Mit dieſen hat er gemein, daß er nichts geben wollte als die Tat, den geſchichtlichen Vorgang. Waſhingtons Übergang über den Delaware iſt ein Bild, das ſich tief ins Gedächtnis der Amerikaner eingeprägt hat, weil in ihm das Pathos minder aufdringlich iſt als ſonſt in den Bildern der Zeit.

Anders bei K. F. Leſſing. Er kann ſich, ſo ſehr er auch verſicherte, ohne Nebenabſichten zu ſchaffen, der Seitenblicke auf die eigene Zeit nicht enthalten, wenn er das 15. und 16. Jahrhundert malt. Huß und Luther ſchauen ſich nach dem Beifall der liberalen Partei um und trotzen dem jüngſten Ultramontanismus. In ſeinen Bildern fand das zeitgenöſſiſche Urteil melancholiſche Hinneigung zu jener ſubjektiven Tragik, die nicht ſelten durch Mangel an einer höheren Verſöhnung einen fataliſtiſchen Beigeſchmack erhalte, ohne jedoch aus der Grenze ſchönſter Realität herauszufallen. Das Urteil ſcheint mir gut, obgleich ich es nicht ohne weiteres verſtehe. Damals, als es gefällt wurde, wußte wohl jedermann, was ſubjektive Tragik iſt; ich aber mußte erſt in älteren Lehrbüchern der Äſthetik nachſchlagen. Tragiſch iſt nach dieſen, Ariſtoteles folgend, ein Ereignis, das zugleich Mitleid mit dem von ihm Betroffenen und Furcht für den Zuſchauer, alſo Mitfurcht erweckt. Subjektiv tragiſch nannte die Äſthetik nach einigen kleinen Wanderungen im Irrgarten der Logik ein Ereignis, bei dem ſich der Betroffene leidend, nicht handelnd verhält. Alſo Leſſing hat eine trübſelige oder ſchwermütige Hinneigung für leidendes Heldentum. Die Tragödie fordert einen verſöhnenden Abſchluß. So will es das Geſetz der Antike. Ohne dieſen iſt das Drama fataliſtiſch, ein ſolches, das nicht nach einer höheren, ordnenden Weltweisheit und Allmacht, ſondern nach dem Walten blinder Zufälligkeiten geregelt erſcheint. Alſo ſagt das Urteil: Leſſing habe in ſeinem Schauſpiel nicht Handelnde und nicht höhere Weltordnung, ſondern die unter blindem Schickſal Leidenden dargeſtellt. Dieſes Urteil faßte ſeine Bilder alſo als einen Vorgang auf der Bühne auf und wollte zugleich alle fünf Akte auf einmal ſehen. Das Gegenwärtige genügte ihr nicht. So ſehr

Digitized by Google

ſich Leſſing, als Großneffe Gotthold Ephraims, mühte, in den Nebengeſtalten die einzelnen Stufen des Verſtändniſſes ſeiner Helden, von Feindſchaft, Verſöhnung und aufdämmernder Bewunderung darzuſtellen, die Kritik fand immer noch nicht des Großonkels Lehren genug beachtet, nicht genug Beziehungsreiches, wollte immer noch mehr Theater ſehen, beurteilte ihn ganz nach dieſem. Dafür galt aber ſeine Realität für ſchön. Das heißt, ſie iſt nicht ganze Sachlichkeit, ſondern aus dieſer zur Schönheit erhoben. Es war alſo die Forderung der Äſthetik und mit ihr die maleriſche Erfüllung durch Leſſing noch die altidealiſtiſche, die vor allem nach dem Inhalt als einem dramatiſchen und mithin ſchriftlich faßbaren, dann nach der Form als einer ſchönheitlichen und zuletzt nach der Sachlichkeit fragte. Die Realität iſt höchſtens Subſtrat, Unterlage, aus der die geſchichtliche Kunſt erſt durch dramatiſche Belebung hervorgeht.

Und doch war in Leſſings Bildern eine ſtarke erlöſende Kraft. Dieſe ruht in dem nicht Darſtellbaren: nämlich darin, daß ſie ins Tagesleben eingriffen; daß ſie aus der Behaglichkeit eines entlehnten Idealismus heraustraten und wieder in die eigene Zeit hinüberführten. Seine „Tendenz“, die er in allen Tonarten als unbeabſichtigt erklärte, die ſich aber doch den im öffentlichen Leben ſeiner Zeit Heimiſchen, mit ſeiner Zeit Fühlenden deutlich bekundet, iſt wohl für den Nachlebenden abgeſtanden, wirkungslos, wie es jede dem Tage gewidmete Äußerung wird: Sie ſchwindet mit dem Tage dahin. Aber es iſt doch ein modernes Leben in dieſen Bildern. Die fataliſtiſche Richtung der trauernden Könige und Juden hat er überwunden; das in Sack und Aſche über das geiſtige Elend der Zeit klagende Volk iſt nun ein am geiſtigen Kampfe teilnehmendes geworden. Wohl tritt es noch in fremder Tracht auf; verkleidet in ein vergangenes, als größer gefeiertes Jahrhundert. Aber die einen jubelten auf, daß ihnen die der Zeit nötige Wahrheit in erhöhter Form und Farbe geſagt würde, die anderen empfanden die Bilder als beleidigenden Schlag. Leſſings Lehrer, Schadow, gab jeden Verkehr mit dem Maler der Reformationsgeſchichte auf. Philipp Veit legte ſein Amt als Leiter des Muſeums in Frankfurt a. M. nieder, als für dieſes der Huß vor dem Konzil gekauft wurde. Die katholiſche Richtung hatte ihr Ende erreicht, der geſchichtliche Geiſt hatte den frömmelnden in der Kunſt abgelöſt. Jener Erbitterte, der auf einer Ausſtellung

die Leinwand von Leſſings Huß auf dem Scheiterhaufen mit dem Meſſer zerſchnitt, hat ihm die lauteſte Anerkennung ausgeſprochen. Das Bild hatte die Beſchauer gepackt, hatte ſie durch ſeine Bedeutſamkeit für die Gegenwart in Haß und in Begeiſterung verſetzt. Es hatte den Inhalt der Kunſt wieder mit dem Leben verknüpft, nachdem er ſo lange nur mit den Büchern der Griechen oder der jüdiſch-chriſtlichen Urzeit verſchwiſtert geweſen war. Alle Parteien empfanden dies. Auch die Katholiken begannen wieder Märtyrerbilder zu malen, ihre Sieger in ihren Leiden durch das Bild zu feiern, nachdem Leſſing ihnen dieſe der Gegenreform eigene Kunſtart vorweg genommen hatte.

Was hier Leſſing und Leutze taten, auch hinſichtlich der Rückeroberung der Farbe, muß ihnen unvergeſſen bleiben. Sie laſſen weit hinter ſich die Maler geſchichtlicher Gleichgültigkeiten, das heißt ſolcher, die an ſich wohl ſehr folgenreich für irgend ein Land und Volk oder eine Zeit, für die damals lebenden Deutſchen aber von geringem Belang waren; ſie ſchreiten als Träger eines in Deutſchland ſich entwickelnden Sinnes, als wahre Führer vorwärts. Und wenn man die eigentlich künſtleriſche Seite ihres Schaffens betrachtet, ſo erweiſen ſie ſich als regſame Kämpfer für Ergründung des Lebens in Form und Farbe. Sie wurden überholt, aber ſie haben doch die Fahne im Kampfe getragen, ehe Raſchere vorausſtürmend ſie ihnen entriſſen.

Noch einer: Alfred Rethel. Er iſt jung im Irrſinn geſtorben. Was er ſchuf, erlangte außer bei den Künſtlern nur wenig augenblickliche Anerkennung. Man empfand es, einem bedeutenden Manne gegenüber zu ſtehen, aber man wußte noch nicht recht, wie ſeiner Kunſt geiſtig nahe zu kommen ſei. Schon beim erſten Werk: Bonifacius predigt den Deutſchen, ward dem Frühreifen die naturaliſtiſche Darſtellung im einzelnen, das beſtimmte Streben nach wirklicher wahrer Darſtellung des Vorganges nachgerühmt oder vorgeworfen — wie man will. Später kam das Wort über ſeine Kunſt auf, ſie ſei bizarr, die Charakteriſtik ſei vom Geiſte des Gegenſtandes aus auf die Spitze getrieben, rückſichtslos gegen alles künſtleriſche Herkommen, gegen die Grundſätze des ſchönen Stiles und des kunſtmäßigen Aufbaues, lediglich ein Ergebnis ſeiner eigenwilligen Auffaſſung der geſchichtlichen Begebenheiten und Menſchen. Das Eigentümliche, Sonderbare, Unheimliche, Ahnungsvolle, Grauenhafte, Geſpenſtiſche ſeiner Kunſt trat

Digitized by Google

Alfred Rethel: Karl der Große

Skizze

Digitized by Google

den Beschauern alsbald mit gewaltiger Wucht entgegen. Als ein Befremdendes wirkte es zumeist feindselig. Auch die Art zu zeichnen, das breite Zusammenhalten der Flächen, die eigentümlich malerische, dem Umriß gegenüber minder um Weichheit besorgte Linie wirkten abstoßend. Man hatte sich die Zähne zu sehr am Düsseldorfer Zucker verdorben, um plötzlich hartes Brot kauen zu können. Rethel ist kein Pariser, er lebte in stillen deutschen Städten, in Frankfurt am Main, Dresden, in Aachen, von dem der aus Paris kommende Heine sagt, die Hunde bäten dort den Wanderer um einen Fußtritt, damit sie sich ein wenig zerstreuen. Rethel ist kein Delacroix, kein Freund der lärmenden Freiheit; er ist ein innerlich mit Grauen in die Vergangenheit wie in die Zukunft Schauender; eine ernste, abgeschlossene, urdeutsch schwerlebige Seele, die das Schicksal der Welt schaudern macht; die ihre Größe, ihre schreckliche Gewalt auf sich eindringen sieht. Er malt vor allem den Tod; den Tod in jeder Gestalt, wie er naht, wie er hereinbricht, was er hinterläßt. Der gewaltigen Offenbarungen seines erschütterten Gemüts sind viele: So Karl der Große im Grabe thronend. Hier wird Rethel Maler; während er sich mit Zagen an seinen Fresken im Rathaus zu Aachen jedes Laffen Witz über seine halbfertige Arbeit zu Herzen nimmt — man war töricht genug, ihn immer wieder durch müßige Neugier stören zu lassen — während er mit unnötiger Aufregung die ihm, dem Protestanten, im frommen Aachen eifrig zugeteilten Neckereien der Katholiken aufnahm, schuf er im Kopf des Kaisers die gewaltige Ruhe des Todes: ein Riesenwerk an Einfachheit und Größe, an Stimmung, bei bescheidenster Farbe. Und während ringsum die bürgerliche Gesellschaft dem Kampf gegen das Herrentum zujubelte, wutkochend den Sieg der Rückschrittler ertrug, zeichnete er seinen Totentanz, das einzige wahrhaft künstlerische Werk, das dem Ringen von 1848/49 seine Entstehung verdankt. Es ist im Sinne der siegreichen Königsmacht gehalten: Der Tod als Verführer der Menschenmassen, als Aufrührer, als Vernichter, als Feind des Lebens und des Friedens. Und dann zwei Zeichnungen: Der Tod als Freund und Der Tod als Feind. Sie sind Volksblätter geblieben, sie sind das Größte, was die deutsche Romantik hervorbrachte, die beiden Endpunkte der Zeitnervosität: das Grausen und die Ruhe, beide vereint im Tode!

Vier Jahre, nachdem er den Totentanz gezeichnet, war der

Digitized by Google

mit der Welt um den Erfolg und mit ſich ſelbſt um ſeine Kunſt ſchwer Ringende eine glückliche, ſeine Zukunft ſichernde Heirat eingegangen; die Spannung in ihm löſte ſich. Da brach der Irrſinn bei ihm aus. Bizarr hatte man ihn genannt; Bizzarria heißt der Zorn, aber jener, der plötzlich, unbegreiflicherweiſe auffährt, der grillige, launenhafte Zorn. Bei uns und im Franzöſiſchen wird das Wort bizarr nur noch im Begriffe launenhaft, abſonderlich, närriſch benutzt. Die Beurteiler Rethels waren alſo ſo übel nicht beraten, als ſie ihn bizarr nannten; die Geſchichte ſeines Lebens hat ihnen nur zu traurig recht gegeben. Drüben in Frankreich ſtarb Delacroix an Nervenſchwäche; ſein künſtleriſches Wirken war der Nervenanreiz geweſen. Hier in Deutſchland ſtarb Rethel im Irrſinn; ſein Wirken war das ſehnliche Grauen vor dem letzten Frieden geweſen. Die Natur erfüllte ihr Werk im Kampfe gegen den ſich auflehnenden Geiſt. Aber es bedurfte des Kampfes, um die Kunſt wieder mit dem Leben zu verknüpfen. Es bedurfte der zornigen, grilligen, bizarren Künſtler. Der franzöſiſche Gelehrte Laſègue ſagt: Das Genie iſt eine Nervenkrankheit! Börne hat das ſchon vor ihm ausgeſprochen, indem er höhnt: Ein Talent iſt eine große, fette Gansleber, es iſt eine Krankheit; der Leber wird das ganze arme Tier geopfert! Nach ihnen haben ſich viele Irrenärzte mit dem Weſen des ſchaffenden Geiſtes abgegeben, viele, die hofften, ihn in den handwerklich geknüpften Netzen ihrer Gelehrſamkeit einzufangen, ſo daß man ihn auf den Tiſch legen und mit Behagen unterſuchen kann. Sie haben ihn nicht zur Strecke gebracht: das Geheimnis der Grenze zwiſchen hohem und krankem Geiſt iſt nicht aufgedeckt. Aus dem Gleichſchritt der geſunden, muskelkräftigen Menge muß aber wohl von Zeit zu Zeit ein Querführer hervortreten, denn der Weg der Kunſt geht nicht geradeaus. Sie iſt kein ſtändiges Fortſchreiten, ſondern ein immer wieder neues Einſetzen. Und wenn eine noch ſo breite Straße ins Dürre führt, muß einer kommen, der andere Stege weiſt. Und das iſt faſt allemal ein ſolcher geweſen, der nicht nur Fauſt, Herz und Hirn in das Schaffen einſetzte, ſondern auch zum Reißen angeſpannte Nerven. Auch die Krankheit iſt ein Glied in der Entwickelung der Menſchheit! Wie oft hat ſie die Geſunden überwunden, ihren Körper wie ihren Geiſt; wie feſt hat ſie ſich in das Sein der Geſchlechter eingeniſtet, als ein Teil ihrer ererbten und erworbenen Eigenſchaften!

Digitized by Google

Dem Rethel seien unter den Düsseldorfern noch die Handfesten, Gesunden zur Seite gestellt, die Schlachtenmaler. Aus ihrer Zahl will ich einen Künstler herausgreifen, den ich selbst noch kannte als einen klaren, schlichten Mann von ganz außerordentlich lebhaft deutschem Empfinden, einen Warmherzigen, eng mit seinem Vaterland Verflochtenen: Georg Bleibtreu, den Herold des preußischen Waffenruhmes. Er ist der Maler, der Preußen in seinem Besten, Ruhmvollsten, für Deutschland Segensreichsten, in seinem Heere darzustellen unternahm; und zwar in einer Zeit, da der Militarismus von jedem Gebildeten als Feind der Freiheit bekämpft, die Roheit der Soldateska überall verdammt und als wahre Tat die am Schreibtische gefeiert wurde. Des Malers Sohn, der Schriftsteller Karl Bleibtreu, hat über seinen Vater geschrieben und auf Adolf Rosenberg, als den Mann mit vollem Verständnis für seinen Vater, hingewiesen. Also haben wir in dessen Schriften die gewünschte Unterlage für eine dem Maler selbst angenehme Kritik. Bleibtreu, so heißt es in dieser, ist kein Sklave der Wirklichkeit in dem Grade, daß er auf künstlerischen Aufbau des geschichtlichen Vorganges verzichtete. Zwar gibt er ein Bild von unmittelbarster, überraschender Wahrheit im Erfassen des Augenblickes, voll fesselnder Gruppen und Einzelfiguren, die mit photographischer Treue nach dem Leben gezeichnet zu sein scheinen; aber im Aufbau wie in der farbigen Haltung spricht auf seinen Gemälden stets der Künstler das erste Wort. Dadurch pflegt er seine Werke über die Gleiche des militärischen Genrebildes, wie es das frühere Geschlecht der Berliner Kriegsmaler gepflegt hatte, in den höheren Schaffenskreis der Geschichtsbilder zu erheben. Nur steifleinene Halbkünstler und Macher, fügt Bleibtreus Sohn 1896 hinzu, verwerfen die sorgfältigen Linien eines zum Einklang geordneten und gegliederten Aufbaues als angeblich akademisch und unwahr.

Weiter sei der altidealistische Riegel um seine Meinung über Bleibtreu gefragt: Er warnt vor den Werken vaterländischen Inhalts zu größter Vorsicht. Wie leicht werde dieser Inhalt zur Hebung des Sondergeistes benutzt. Gewisse Gemälde in Dresden und München richten sich daher von selbst. Der künstlerische Geist müßte von vaterländischer Begeisterung ergriffen sein, jedoch aller sachlichen Absicht entbehren. Bleibtreu wirkte aber zuerst für das Vaterland und dann erst als Maler; er räume dem Zweck seines Gegenstandes die künstlerischen Gesetze unter; das sei seine Schwäche.

Digitized by Google

Die urſprüngliche Leidenſchaft, die gewaltige Bewegung und heldenmütige Zeichnung ſeien aber als Gegengewicht bei ſeiner Schätzung in die Wage zu legen.

Und noch ein letzter, ein Moderner, Muther: Er erwähnt Bleibtreu nicht, ihn ſo wenig wie Camphauſen und faſt die ganze deutſche Schlachtenmalerei. Das iſt gewiß nicht Vergeßlichkeit, ſondern eine beabſichtigte Verurteilung des ganzen Betriebes.

Nicht als Oberrichter will ich mich hier einführen, ſondern das Werk am gleichzeitigen Urteil wägen: Iſt's nicht idealiſtiſche Forderung, daß die Kunſt edle Gefühle wecken ſoll? Warum denn nicht die Vaterlandsliebe, warum nicht auch die zur ſächſiſchen oder bayeriſchen Heimat, ja ſelbſt zum Kleinſtaate? Riegel haßte den Sondergeiſt; er war der Meinung, daß nur ſeine Art Vaterlandsliebe die ins Große gehende, künſtleriſche Berechtigung habe. Es iſt dieſes Übertragen des öffentlichen Tageslebens in die Bewertung des Kunſtwerkes gewiß ein köſtliches Denkmal idealiſtiſcher Auffaſſung: Der politiſche Gegner kann kein gutes Bild malen, denn ſeine Politik iſt falſch. Hinter dieſem Gedanken lauert aber wieder die Fremdbrüderlichkeit. Wer würde einem Künſtler verargt haben, hätte er die Vaterlandsliebe eines Bürgers von Albalonga im Kampf gegen Rom, der Curiatier gegen die Horatier geſchildert? Und Albalonga iſt nicht größer als Bayern oder Sachſen, nicht bedeutender für die Weltgeſchichte geweſen. Aber jenes iſt idealer, dieſes praktiſcher Sinn; jenes Vorwurf echter Kunſt, dieſes verwerflicher Sondergeiſt. Durch welchen Wuſt von klaſſiſcher Beſchränktheit, nun ſogar von Hineintragen der Politik in die Äſthetik hatte ſich die Kunſt durchzuarbeiten! Und daß ſie endlich doch durchdrang, iſt das Verdienſt auch jener Maler, die erſt die Freiheitskriege, dann die miterlebten Schlachten darſtellten. Mir will ſcheinen, daß die Bilder von Ludwig Albrecht Schuſter, auf denen die Kämpfe ſächſiſcher Truppen bei Jena oder Borodino behandelt ſind, nicht als Kunſtwerke danach beurteilt werden können, ob die Staatsleitung der Fürſten klug war, die ſie hier für, dort gegen Napoleon fechten ließen. Wenn die Bilder nur ſo trefflich ſind wie die Schuſters! Und ebenſo ſteht's mit Adams Bildern in München und anderen mehr.

Karl Bleibtreu rühmt an ſeines Vaters Bildern mit Recht — wenigſtens bei einzelnen — das Erfaſſen des großen Augenblicks. Das war eine entſchieden künſtleriſche Tat, denn vorher

Digitized by Google

wußte man nicht diesen Augenblick in den Massenschlachten unserer Zeit malerisch zu erkennen.

Der Form der Kriegsführung von heute fehlt es an aller künstlerischen Idealität, sagt Vischer; es fehlt ihr die Spitze der Entscheidung im unmittelbaren Zusammenstoß der Führer. Im Getriebe des Massenkrieges wirkt nur die Einsicht, nicht das sinnliche Mittun, dieser in aller Kunst wesentliche Teil. Daher fehlt dem neueren Schlachtenbild so viel zum geschichtlichen Gemälde. Wie anders stellte sich damals den Künstlern das Mittelalter, die Antike entgegen: die Könige und Helden selbst schwangen das Schwert, starben und siegten mit Einsetzung der eigenen Kraft. Das war dramatisch, so kämpfte und starb man auf der Bühne. Der Edelsinn, der Heldengeist konnte so mit der Tat vereinigt dargestellt werden. Aber jetzt: der Feldherr auf stillstehendem Roß, höchstens mit dem Arm befehlend in die Ferne weisend, in der die Entscheidung liegt; die Krieger als Masse, als ein geordneter Haufe, nicht als tragische Einzelgestalten.

Das Verdienst der neuen Schlachtenmaler und nicht zum kleinsten Maße Bleibtreus ist, das Geschichtsbild mit der Schlacht versöhnt zu haben. Sein Sohn stellt des Vaters Arbeiten deshalb über diejenigen Detailles und Neuvilles, der französischen Schlachtenmaler, die nur nebensächliche Vorgänge — Schlachtengenre — vergegenwärtigen. Er verteidigt sie von dem Standpunkte, den er als Geschichtschreiber der Schlachten einnimmt, als einer, der es seinem Vater gleich tut an Wucht im Vorbeistürmen des Massenringens. Auch bei ihm soll der Schlachtenbericht ein Kunstwerk sein. Und dabei ein wahrheitliches. Sein Vater war 1864, 1866, 1870 dabei, er hat das Schlachtengewühl gesehen, er hat es wahr geschildert. Aber er hat es in den reinen Einklang schön gegliederten Linienaufbaues zu bringen gesucht. Ist das ein Verdienst? Ist es ein Fehler? Widerspricht nicht die dem Beschauer sich aufdrängende Erkenntnis, daß jede Gestalt das Glied eines durch die Bewegung sich ändernden künstlerischen Aufbaues ist, gerade der Absicht, das Bild einer bewegten, einer stürmisch regellos dahindonnernden Schlacht zu geben? Die großen Meister, die man als Vorbild feierte, Michelangelo, Lionardo hatten ja auch nur „Schlachtengenre“ gegeben, Einzelkämpfe. Jetzt malte man die Schlacht in ihrem größten Zuge. Und man wollte der Linie, dem Menschenaufbau doch noch die alte Bedeutung lassen wie damals,

Digitized by Google

da der bewegte einzelne Menſch das Ziel der Kunſt darſtellte. Man wollte Schönheit auch hier, man wollte einen Heldenmut, der nicht bloß auf den Sieg, ſondern auch auf die äſthetiſche Wirkung ſeiner Körperhaltung im Kampfe Rückſicht nahm. Die Zeiten ändern ſich! Börne ſchildert noch eine Schlacht im polniſchen Aufſtand von 1830 ſo, daß ſich die Polen, kämpfend wie Kriegsgötter, auf die Kanonen ſtürzten und ſie nahmen, wie man Blumen bricht; während die Ruſſen, feige Meuchelmörder, aus dem Dickicht der Wälder heraus ſchoſſen. Die deutſchen Künſtler malten damals die Schlachten ähnlich. Erſt als ſie ſeit 1864 Kriege mitgemacht hatten, erkannten ſie, daß die feige Meuchelmörderei, gute Deckung zu ſuchen, auch bei minder niedrig ſtehenden Völkern als den vertierten Schergen des Kaiſers Nicolaus mit klugem und tapferem Sinne betrieben wurde. Man kämpfte um eine große Sache und ſah nicht darauf, ob man ſchöne Figur dabei machte. Und wenn man den Kampf durch Bleibtreu dargeſtellt ſieht, ſo will es einem nicht recht in den Sinn, daß auch hier farbige Haltung und künſtleriſcher Aufbau, die den Künſtler aus dem Sklaventum der Wirklichkeiten herausreißen ſollen, über der wahrſten Wahrheit ſtehen, ſo wenig wie der Schlachtenbericht mehr der Schönheit als der Wahrheit zu Liebe aufgebaut werden ſoll. Die Romantik hielt die Malerei für eine dichteriſche Kunſt, die Neuen halten ſie für eine Kunſt des Tatſächlichen. Jene ſtellt die Schönheit über die Wahrheit, dieſe ſucht die Schönheit in der Wahrheit.

Wohl aber unterſcheidet eines die franzöſiſche von der deutſchen Schlachtenmalerei. Bei uns tritt die Abſicht der Selbſtverherrlichung nicht ſo deutlich hervor, wir wollen nicht den Gegner höhnen. Ohne ein bißchen Großtuerei und ein bißchen Anklage geht es freilich auch bei uns nicht ab. Die Dänen werden ſich auch Bleibtreus Erſtürmung von Alſen mit ähnlichem Gefühl des Mißbehagens anſehen, wie wir uns auf manchem franzöſiſchen Bilde. Der Sieger hat ja im allgemeinen leichter, großmütig zu ſein; der Schlachtenhaß hat ſich im Siege gekühlt; es muß unſerem Empfinden ſchmeicheln, den Überwundenen als Helden feiern zu können, denn wir feiern mit ihm uns ſelbſt, ſeinen Beſieger. Daher die franzöſiſche Vorliebe für das Genre; dort kommt es darauf an, den einzelnen Franzoſen als den beſſeren Mann ſelbſt in der Niederlage zu ſchildern, den Widerſtand gegen den Sieg, den Letzten, Ausharrendſten in Selbſtopferung der rohen Übergewalt

Digitized by Google

entgegenzuſtellen. Und das traf mit der nervöſen Freude am Grauſigen, am hoffnungsloſen Vernichten zuſammen. Vorgänge, wie die Franzoſen ſie in ihren Schlachtenbildern feierten, hatten ſie ſchon vorher in der Geſchichte geſucht: Ein Edles, Schönes verfolgt, vernichtet von roher Gewalt, das iſt franzöſiſche Romantik. Sie hat zu der das ganze Volk begeiſternden Poeſie der Niederlage, der in der Schlacht, wie der im Kampfe des Lebens geführt. Ohne Sedan wäre Zola, wäre die décadence undenkbar.

Der Mittelpunkt franzöſiſchen Einfluſſes in Deutſchland war Berlin. Karl Wilhelm Wach war der erſte, der ſchon 1816 die Deutſchen auf die Sorgſamkeit der Franzoſen und ihre Genauigkeit im Lernen von der Natur und den alten Kunſtwerken hinwies, zwei Jahre nach Waterloo; der dann in Berlin ſeine akademiſche Werkſtätte nach ausgeſprochen Pariſer Grundſätzen einrichtete. Die Art, alla prima, d. h. ohne Untermalungen kräftig in der Farbenwirkung zu malen, vortreffliche Studien ganzer Figuren in wenig Tagen ſicher und klar hinzuſtellen, ahmte er mit ſeinen zahlreichen Schülern nach. Wohl warfen die gedankenſchwangeren deutſchen Künſtler ihm Mangel an geiſtigem Inhalt vor, wohl wurde er raſch von Nachſtrebenden überholt, aber ſeine Anregung war nicht wieder zu überwinden. Seine Schüler konnten zwar nicht ein ſtarkes, ſelbſtändiges Daſein führen, nahmen von der deutſchen Kunſt auf, was ſie in ihren ziemlich dürftigen Betrieben verwerten konnten, aber ſie bereiteten doch neuen Pariſer Anregungen den Boden. Im gleichen Sinne wirkte Karl Begas, deſſen Lehre bei Gros in Paris der Krieg von 1814 nur kurze Zeit unterbrach. Es iſt erſtaunlich, wie unausgebildet das Nationalgefühl in jener Zeit noch war, daß es den jungen Preußen ohne alle Bedenken möglich war, in der Hauptſtadt des geſchlagenen Feindes Lehre zu ſuchen. Freilich hielt bei Begas die franzöſiſche Art weniger kräftig Stich, er neigte ſich bald den deutſchen Präraffaeliten zu, ohne jedoch das Übergewicht im maleriſchen Können aufzugeben und die ſinnige Tiefe jener zu erreichen; bis der allgemeine Umſchwung auch ihn wieder dem erneuten Anſchluß an das anfangs Erſtrebte zuführte. Sein Einfluß als Lehrer iſt aber für die folgende Kunſtentwickelung in Berlin von Bedeutung geweſen. Aus Wachs und Begas' Schule gingen die Maler hervor, die ihre Ausbildung nun regelmäßig in Paris zu vollenden ſuchten, ſobald ihre Verhältniſſe dies nur immer erlaubten.

Digitized by Google

Bis 1870 lehrten an der Akademie in Berlin entweder unmittelbar in Paris gebildete Künſtler, wie Adolf Eybel, K. W. Pohlke, Otto Knille, Max Michael, Wilhelm Streckfuß, oder ſolche aus der Werkſtätte des nach Weimar verſetzten Vlamen Pauwels, wie Karl Guſſow, Paul Thumann, oder endlich Schüler zweiten Geſchlechtes, die ihre Darſtellungsart und Gedankenwelt mittelbar von den Franzoſen entlehnten. Die Berliner Akademie ſelbſt unterſtützte ihre tüchtigſten Schüler darin, daß ſie nach Paris zogen. Ein Aufenthalt dort iſt in der Lebensbeſchreibung faſt aller beſſeren Berliner Maler aufgezeichnet. Wie Wach und Begas zu David und Gros, ſo gehört der „Aufſchwung“ der Berliner Kunſt ſeit der Mitte des Jahrhunderts ſachlich und kunſtgeſchichtlich in das Gebiet der franzöſiſchen Romantik. Die Schüler und Nachfolger des Delacroix: Delaroche, Cogniet, Couture, Vatelet, Gleyre, waren die beliebteſten Lehrer. Ihre Art findet man in allen Bildern jenes Malergeſchlechtes nicht nur in Berlin, ſondern in faſt ganz Deutſchland wieder, die zwiſchen 1848 und 1870 ihre eigentliche Entwickelung durchmachten. Niemals, nicht im 17. und nicht im 18. Jahrhundert hat der Pariſer Geſchmack Deutſchland ſo beherrſcht, wie zu jener Zeit, als ſich die Aufträge meldeten, den Sieg der deutſchen Waffen über Frankreich maleriſch zu verherrlichen!

Dieſe unangenehme Beobachtung iſt nicht neu. Adolf Roſenberg, der Geſchichtsſchreiber der Berliner Malerſchule, ſpricht von der Einwirkung der franzöſiſchen Lehrer, nennt ſie aber äußerlich. Die deutſchen Maler gingen, ſo ſagt er, nur nach Paris, um die Geheimniſſe der Werkſtätten, die glänzende Farbenmache, die Sicherheit in der Darſtellung der äußeren Form, mit einem Wort, alles das kennen zu lernen, was wirklich lehr- und lernbar iſt. Die Notwendigkeit einer ſolchen Wanderfahrt, fährt er fort, birgt in ſich einen ſchweren Vorwurf gegen die Berliner Akademie, die an ſich ein ſchwerfälliger Körper, ſeit der Mitte der vierziger Jahre derart in Verſumpfung und Verzopfung hineingeriet, daß von ihr nichts zu holen war. Vom franzöſiſchen Geiſte freilich, meint Roſenberg, ſei nichts in die Berliner Malerſchule übergegangen, es ſei denn der realiſtiſche Zug, der dem Pariſer wie dem Berliner Maler gemeinſam iſt: der aber weniger das Ergebnis bewußter Nachahmung als eine Eigentümlichkeit Berlins ſei. Die Nüchternheit der Anſchauung als das bezeichnend Preußiſche, Berlineriſche trage die Schuld daran, daß die ideale Malerei und mit ihr der große Stil in Berlin

Digitized by Google

nur ein kümmerliches Dasein fristete, daß sich Bildnis und Sittenmalerei zu einer so ausnehmend hohen Blüte entfalteten, daß sich hier so viele eigenartige Künstlerpersönlichkeiten entwickelten, wie nur noch in Paris.

So schrieb der Berliner, in einer Zeit (1870), in der der Glanz der deutschen Malerschule unangefochten war; ebenso äußerte sich noch 1896 Anton von Werner in einer Festrede bei der zweihundertjährigen Jubelfeier des Bestehens der Akademie, deren Direktor er seit 1875 ist. Jene Gruppe Berliner Künstler, die in den vierziger und fünfziger Jahren in Paris die handwerkliche Ausbildung gesucht hatte, sei viel größer, als man glaube. Werner nennt Julius Schrader, Karl Becker, L. Knaus, Karl Steffeck, Gustav Richter, B. Plockhorst, Gustav Spangenberg, Rud. Henneberg, Wilh. Gentz, E. Ewald, Hoguet, Kraus, Breitbach, Dieffenbach, Otto Heyden, A. von Heiden, sich selbst, Fritz Werner, Paul Meyerheim, Nathaniel Sichel, Theodor Weber und, so fügt er mit Recht hinzu, viele andere! Er hätte bequemer die Künstler Berlins namentlich aufführen können, die zu Ansehen kamen, ohne in Paris ihre Ausbildung erhalten zu haben. Unerwähnt sind ja auch die zahlreichen Künstler, die sich, als es sich darum handelte, malen zu lernen, ihr Können und Wissen bei Wappers, de Keyser, Gallait, de Biéfve und Leys in Belgien holten. Es wäre Torheit, sagte Werner 1895, wenn wir heute verkennen wollten, welchen Schritt vorwärts damals die deutschen Maler mit der Anleihe in Paris und Antwerpen getan haben. Dorther holten sie sich eine sichere Grundlage für das ganze Leben, das Können. Es ist nicht ohne Heiterkeit zu sehen, wie Werner, von der Trefflichkeit der von ihm neu eingerichteten Akademie überzeugt, eifrig deren Verdienste feiert und sehr böse darüber wird, wenn Jüngere ihm mit der Münze heimzahlen, die er einst gegen die Alten so freigiebig hinauswarf. Wenngleich die Mittel der Akademie wuchsen, ihre Bedeutung für die Kunst ist unter Werner schwerlich gestiegen. Aus der elenden Berliner Akademie, sagte 1887 der Maler Stauffer-Bern, ist, seitdem sie besteht, noch nicht ein einziger wirklich guter Künstler hervorgegangen: Lauter großschnauzige Kerlchen, die so malen, wie die Franzosen zu tun sich schon vor fünfzig Jahren geschämt hätten. Und er sagte damit den Sachkundigen nichts Neues!

Werner weiß besser als Rosenberg, daß in Antwerpen und Paris noch etwas anderes zu finden war als in Berlin: nämlich

jenes Unerklärbare, die künſtleriſche Lebensluſt dort, gegenüber dem Stillſtand hier. Nur meint er dieſen behoben, die Kunſtluft nach Berlin überführt zu haben; dagegen meinen die Jüngeren, daß dies nicht, wenigſtens nicht ihm gelungen ſei. Als er auftrat, fehlte es in Berlin nicht an einer ſich deutſch fühlenden Kunſttätigkeit. Es geſchah dies in einer Zeit, da Cornelius ſeine Entwürfe für den Campo Santo fertigte, Kaulbach das Treppenhaus des Muſeums ausmalte, Menzel in gewaltiger Tätigkeit ſeinen Anſchauungen Luft zu machen begann; in einer Zeit, da die Berliner Kunſtkenner, wenigſtens viele unter ihnen, ein Lübke, Schnaaſe, Grimm, Eggers, Riegel und wie ſie alle heißen, den Malern tauſendfältig zuriefen, ſie möchten die großartigen Errungenſchaften deutſcher Kunſt nicht hinwerfen um das Linſengericht nur äußerlicher Fertigkeiten, einer innerlich kranken, nervenſchwachen, wenn auch mit Meiſterſchaft gehandhabten Kunſt zuliebe. Immer noch waren die Gefeiertſten unter den deutſchen Künſtlern, die Alten, überzeugt von der höheren Stellung der Cornelianiſchen Kunſt. Will man die Verbiſſenheit kennen lernen, mit der ſie den Realismus der Farbe, wie ihn ſchon die Düſſeldorfer eingeführt hatten, heranwachſen ſahen, ſo geben die Literariſchen Reliquien des Bildhauers E. J. Hähnel dafür den ſchönſten Beleg, kurze Gedankenſpäne, die dieſer in langer Folge niederſchrieb. Ihm iſt der Idealismus die einzige Kunſtform. Der Künſtler ſoll die Natur lieben wie ſein Weib, indem er ſie zwingt, ihm untertan zu ſein. Er ſoll ihre Fehler verbeſſern, ſie mit Dichtergeiſt erfüllen, Gedanken durch ſie ausſprechen. Noch in den achtziger Jahren iſt für Hähnel Cornelius kurzweg der große Meiſter. Mein Wert als Künſtler, ſagt er, beſteht in der Erkenntnis, daß ich tief unter Cornelius ſtehe. Irgend einen heutigen Maler nur an die Seite des Cornelius oder des Overbeck zu ſtellen, fährt er fort, iſt eine Verſündigung an dieſen Männern. Sie ſind nicht überwunden. Überwunden iſt nur die Scham, die Kunſt in jeder Weiſe erniedrigt zu ſehen. Zur Zeit des himmliſchen Cornelius hatte die Kunſt Seele und keinen gefärbten Leib; jetzt hat ſie Farbe, aber keinen Leib und keine Seele. Die heutige Malerei iſt eine Verherrlichung der Gedankenloſigkeit, die bloße Technik. Die Technik in der Malerei kann zwar geiſtreich ſein, aber nie ſeelenvoll; und was iſt die Kunſt ohne Seele! — nur ein Handwerk. Zum Naturalismus in der Kunſt reicht meiſt ganz gewöhn-

Digitized by Google

liche Begabung aus; die ideale Kunst verlangt den Genius. Wenn die Kunst aufhört, sich mit den höchsten Zielen der Menschen zu beschäftigen, verläßt sie das Ideal und wird eine Hure. Für Hähnel ist die Kunst nicht unmittelbar aus der Natur zu holen. Jene, die ohne Modell nichts zuwege bringen, sollten die Nase von der Kunst fernhalten, denn sie haben nicht wirkliche Begabung. Wenn mir ein Künstler sagt: ich bin Realist, so antworte ich ihm, dann bist du kein Künstler, sondern ein Kunstknote; denn was du kannst, kann der Photograph weit besser. Und so redet Hähnel in Anmut weiter. Ganz klar wird man nicht darüber, was der Bildhauer unter Idealismus verstand; sicher aber, daß er jenen, der nach der vollen Bildwirkung strebte und der die Natur in der farbigen Erscheinung mit Emsigkeit suchte, einfach für keinen Künstler hielt. Er war sich seines Idealismus bewußt und duldete nicht, daß ein anderer einen anderen neben seinem habe. Ein vollendetes Kunstwerk darf kein individuelles Gepräge haben, rief er aus, und wies auf die griechischen Vorbilder. Heute stellt die Wissenschaft die Eigenart der großen Meister fest und hat längst erkannt, daß es die Kopisten waren, die ihre Spuren an so vielen Werken beseitigten. Kopistenarbeit war das Ziel von Hähnels Idealismus.

Und trotz den feierlichen Verfluchungen, die der alte Idealist nachts in sein Merkbruch schrieb, zogen die Maler scharenweis über den Rhein, damals noch Deutschlands Grenze; sie folgten dem Weg der Heine und Börne; ertrugen den Hochmut der Franzosen, um bei ihnen das Handwerk zu lernen, wie sie meinten, und die künstlerische Lebensluft zu atmen, die Luft Frankreichs, die den Deutschen damals die Luft der Freiheit schien, weil die Luft von Paris so unendlich viel großstädtischer war als die in unseren Hauptstädten. Und als sie heim kamen, beteuerten sie, daß immer noch der Gehalt ihrer Kunst deutsch geblieben sei. Sie malten ja deutsche Gedanken. Aber im hintersten Kämmerchen des Herzens sagte ihnen eine Stimme, daß diese Gedanken mit der Kunst nichts zu tun haben: Das Künstlerische ihrer Kunst war französisch, das Unkünstlerische war deutsch!

Ein trotz der Geschraubtheit seiner Schreibart klarer Kopf war A. Teichlein, den ich Kaulbachs ästhetisches Gewissen nennen möchte. Er warf der Begeisterung für die Belgier gegenüber 1853 die Frage auf, was nationale Kunst sei. Er kommt zu der An-

Digitized by Google

sicht, daß das wahrhaft Nationale nicht im Stoffe, sondern in der Behandlung liege. Jedes kunstberufene Volk gebe dem Stoff ein ihm eigenes Gepräge. Auf dieses, auf die volkstümliche Kunstanschauung, nicht auf die vaterländische Kunstabsicht komme es an. Wer deutsch fühlt und denkt, in dessen Werke wird bei jedem Stoff deutscher Geist wehen, sein Ich wird bei aller Besonderheit im Volkstum aufgehen. Wer aber seinem Volk in fremden Zungen, z. B. in französisch-belgischer Sprache deutsche Geschichte erzählen und dabei sich als deutschen Künstler dünken wollte, der wäre ein betrogener Betrüger. Wert hat der vaterländische Stoff nur, wenn er auch in einer der volkstümlichen Kunstanschauung entsprungenen Form zur Erscheinung kommt.

Ich wählte als Entgegnung auf die Anschauungen Werners, des Direktors der Berliner Akademie, daß er in Paris sich wohl das Handwerk, nicht aber den Gehalt seiner Kunst geholt habe, eine Antwort, der der Vorwurf der Feindseligkeit gerade gegen ihn nicht gemacht werden kann: denn sie wurde geschrieben, als Werner zehn Jahre alt war. Seither ist dieselbe Ansicht noch sehr oft ausgesprochen worden, und zwar selbst von den Berlinern, sobald ein jüngerer Künstler ins Ausland ging, um sich von dort die neuesten Kunstlehren zu holen. Die 1850 und 1860 in Paris Gebildeten waren 1880 ganz außer sich, als die Jungen der Ansicht wurden, daß Berlin sich immer noch im Stillstande befände, trotz Werner und seinen Freunden. Und die in ihrer Jugend führenden Alten, Kaulbach und Cornelius, sind, wenn ich richtig urteile, doch von viel stärkerer Eigenart gewesen als Gustav Richter und Anton von Werner. Sie konnten mit mehr Recht darauf pochen, daß durch die Jungen eine eigene Volkskunst zerstört werde; daß diese abermals die Überlieferung zerreißen, nachdem mit großer Kraft eine deutsche Art gefunden sei. Wohl haben die Französlinge von 1850—1870 ein gewisses Recht zur Verteidigung auch ihrer Stellung; in einem halben Jahrhundert hat sich das deutsche Volk so sehr daran gewöhnt, die Kunst, wie sie sich aus der dreißiger Revolution, unter Louis Philipp und Napoleon III. entwickelte, für die beste hinzunehmen, daß sie ihnen eine deutsche geworden zu sein schien: verharren wir also beim älteren Französischen, statt daß wir alle Schwankungen des fremden Stiles mitmachen, so haben wir wenigstens eine Sonderstellung! Aber der Verkehr zwischen beiden Völkern ist zu rege, um einem

Digitized by Google

Volke ohne Nachteil die Möglichkeit des Stillstandes zu gewähren: Stauffer-Bern fiel es wie Schuppen von den Augen, als er von Berlin nach Paris kam; dem Strebenden war es unmöglich, am Veralteten festzuhalten. Mehrere ältere Berliner Maler, erzählt Feuerbach schon 1853, sind in der Lehrwerkstätte von Couture, die sich nicht zurechtfinden und den Meister in innere Verzweiflung bringen. Sie hatten es diesem zu danken, daß er sie von der deutschen Spitzmalerei zu breitem, kräftigem Auftrag, von dem akademischen Entwerfen nach Regeln zu großer Anschauung und Auffassung führte, wie Feuerbach selbst. Sie sollten es aber nicht vergessen, was man ihnen bei der Heimkehr zurief: Ihr, die ihr das Handwerk auf jetzige Pariser Art betreibt, ihr seid um des Handwerks willen Franzosen, ihr mögt malen, was ihr wollt! Denn die Stellung zur Natur, die Auffassung dieser macht den Künstler, sie gibt ihm das Ausdrucksmittel, die Sprache. Ein Gelehrter des 16. oder 17. Jahrhunderts, der in lateinischen Hexametern deutsche Taten besingt, ist kein deutscher Dichter: die Künstler, die in der Ruhmeshalle in Berlin die Heldentaten der preußischen Armee schilderten, sind in ihrem Schaffen kaum mehr deutsch als jener.

Der Krieg von 1870 brachte den Umschwung. Er zerschnitt die künstlerischen Beziehungen zwischen Paris und Berlin. Als diese sich wieder einzurichten begannen, war Paris und seine Kunst umgewandelt. Die Neuankommenden fanden weder im Gedanken noch im Ton jene Malerei wieder, die dort seit Delacroix gelehrt worden war. In die sechziger und siebziger Jahre fällt der große Umschwung, den die Schule von Barbizon brachte. Die Deutschen hatten bisher als Gäste zumeist nur den äußeren Glanz des Hauses gesehen, jene Geschichtskunst, die dem zweiten Kaiserreich ihren Anstrich gab, die lauten Bekundungen der Größe Frankreichs. Sie waren mit den akademischen Werkstätten an der stilleren, von oben mißachteten Kunst der jungen Schule, an Millet und Corot vorbeigegangen, hatten sich als Idealisten mit ihren Lehrern über Courbet und Manet entsetzt. Sie blieben als Jünger bei ihren Lehrern sitzen, während diese schon veraltet waren. Der Geist der Berliner Kunst wurde daher ausschließlich jener, den Paris einige Jahrzehnte vorher angenommen und inzwischen wieder abgelehnt hatte.

Daß aber Paris mit Berlin die Nüchternheit gemein habe, das ist gewiß ein arges Mißverständnis. Nicht eigenartig, sondern

altmodiſch war man in Berlin, ſowohl in der Farbe, als im Gedanken — Menzel allein ausgenommen —, wenn man nicht den Umſtand, daß man den in Paris ſo kochend heißen farbigen Realismus in Berlin nüchtern, kalt genoß, als Eigenart auffaſſen will. Oder ſchärfer gefaßt: in Berlin, wo als Poeſie noch das außerhalb des wirklichen Daſeins Liegende bezeichnet wurde, hatte man den geiſtigen Reichtum, den Schwung echter Wahrheitsliebe noch nicht begriffen; man hatte noch nicht erkannt, daß man das Schöne erleben könne, ſtatt es zu erſchwärmen. Wenn man ſich wahr geben wollte, glaubte man gezwungen zu ſein, nüchtern ſtatt ſachlich zu werden.

Nüchtern erſchien den Berlinern aber all das, was nicht von tiefen Gedanken beſeelt, in ſchöner Form vorgetragen war. Darin blieben ſie noch unendlich viel mehr, als ſie es wahr haben wollten, Schüler des Cornelius. Ihm dankten ſie trotz ihrer Auflehnung gegen den großen Idealiſten das, was deutſch an ihnen war. Man nannte die Kunſt der Franzoſen und Belgier, namentlich ihre Geſchichtsmalerei, gehaltlos; man warf ihr vor, nicht Handlungen, in denen ein bedeutender Gedanke enthalten ſei, darzuſtellen, nur die maleriſche Außenſeite der Vorgänge abzukonterfeien; man tadelte, daß in all den bewunderten Bildnisköpfen doch gar ſelten die Seele des Gegenſtandes äſthetiſchen Ausdruck finde. Es erhob ſich mit jedem neuen Bilde der Franzoſen, Belgier und der ihnen folgenden Deutſchen der Aufſchrei, daß man nun am Ende des Wahrmalens ſei, daß mit dem Fortſchreiten in der Wahrheit die ſchönheitliche Wirkung des Bildes zerſtört werden müſſe, da es nun einfach gegen den guten Geſchmack verſtoße. Aber raſch beruhigten ſich dieſe Schmerzen der Äſthetik. Die gefälligſte der Wiſſenſchaften zog eben ihre Geſetze etwas in die Länge, daß auch der neue Realismus in ihnen bequemen Platz fand; die Kunſtgelehrten waren alsbald mit Belegſtellen zur Hand, daß dieſer und jener Meiſter zu irgend einer Zeit Ähnliches erſtrebt und erreicht habe. Und ſo war wieder ein Fortſchritt in der Kunſt errungen, die Kunſtrichter waren deſſen ſicher, daß ihr Gekläff von geſtern morgen wieder vergeſſen ſein werde; ſie ſahen ſich um, ob nicht eine andere Kutſche auf der Landſtraße daher kam, an der ſie die Kraft ihrer Lungen üben könnten. Und wenn ſie jenſeits des Hügels wieder verſchwand, zogen ſie ſich mit frohem Schwanzwedeln in ihre Hundehäuschen zurück: wieder einen in die Flucht geſchlagen! Blieb er

Digitized by Google

aber ſtehen, ſo leckten ſie ihm die Hände: Du gehörſt ja zu uns und haſt doch wohl ein Würſtchen für uns in der Taſche! Wieder einen entdeckt!

In Leipziger Familien erhielten ſich Bildniſſe, die der Träger der Farbenkunſt in München, Karl Piloty, dort 1849 als junger Mann malte. Sie ſcheinen mir von beſonderem Werte, weil man aus ihnen ſeine Anfänge erkennt. Schon dort unterſchied ſich ſeine Art ſehr merklich von der akademiſchen Kunſt jener Zeit. Sie ſchafft weicher, tonreicher, mit einem Hinblick auf Correggio. Pilotys Vater war Langers Schüler, desjenigen Lehrers, der die Kunſt des Malens in Deutſchland aufrecht erhalten wollte. Er war von italieniſcher Herkunft, Genoſſe der Riedel, Jacobs, Winterhalter. Er gehörte alſo in den Kreis jener, die man damals als Modemaler verhöhnte, weil ſie Dinge ſchufen, deren Gefälligkeit den Käufer anlocke. Der echte Künſtler ſchafft ſtilvoll, ohne um die Menge ſich zu kümmern; die Schüler Langers, die Realiſten, ſchufen ſtillos, nur nach dem Geſchmack des ungebildeten gemeinen oder vornehmen Pöbels! So lautete das allgemeine Urteil. Wer aber, wie Friedrich Pecht, in ihre Werkſtätten blicken konnte, der wußte, welcher Fleiß, welche Mühe daran gewendet wurde, die einfachſten Grundregeln der farbigen Darſtellung feſtzuhalten, neue zu finden; bis zu welchem Tiefſtand des Könnens gerade durch Cornelius die Kunſt in einem Lande gekommen war, in dem ein hellfarbiges, luſtiges Schaffen ein Jahrhundert früher noch alle Kirchenmauern, ja die Außenſeite der Häuſer mit friſchen, lebensluſtigen Fresken gefüllt hatte. Cornelius war natürlich gegen den Auszug nach Paris. Als er ſelbſt 1838 dort war, ſagte er zu dem Schlachtenmaler Feodor Dietz: Glauben Sie mir, es iſt nichts hier, und gehen Sie wieder nach München zurück!

Der Unterſchied zwiſchen den jungen Realiſten in München und den Berlinern war, daß die Münchener, wie die Düſſeldorfer, viel mehr Eigenes einzuſetzen hatten. Sie gingen daran, die Galerien danach zu Rate zu ziehen, wie man zu malen habe. Cornelius hatte immer vor den Alten gewarnt, und ſelbſt der Franzoſe Ingres hielt ſich ſtets die Hand vor die Augen, wenn er bei einem Rubens vorbeiging. Sie wollten in ihrem Gefühl, die rechte Kunſt zu beſitzen, durch die berückenden Einflüſſe Fremder nicht geſtört werden. Der Aufſtand der Jungen in München begann aus dem verbotenen Umgange mit den Alten, den Farben-

Digitized by Google

künſtlern vergangener Zeit, und wurde unter deren Schutz zum Siege geführt. Karl Pilotys Vater war ein eifriger Zeichner für den jungen Steindruck; er hatte ſich mit anderen vereint, die Gemälde der Pinakothek in München mit Hilfe dieſer Kunſt zu vervielfältigen; er hatte ſich bei dieſer Arbeit in Rubens, in die Niederländer und Spanier hineingeſehen. Bisher waren die Umrißſtiche beliebt geweſen als Erſatz für den ſehr teueren Linienſtich. Jetzt wurden die auf Stein gezeichneten Blätter bevorzugt, weil ſie billig waren und doch mehr Ton boten als die feierliche Vornehmheit und glatte Sauberkeit der großen Kupferſtichkunſt. Auch dieſe war zu einem höheren Schönſchreibeſtil herabgeſunken. Jahrzehnte baſtelte der Stecher an einem Blatte, das mehr ein Werk der Geduld als der Kunſt werden mußte und nicht andere als handwerkliche Eigenſchaften erlangen konnte. So kam der Steindruck den jungen Malern zu paß, als es galt, aus den Alten wieder die Natur erkennen zu lernen. Der junge Piloty war einer der eifrigſten im Modellſaal und in der Gemäldeſammlung.

Pecht nennt ihn düſter, ſchwarzblütig, von ganz ſüdlicher Glut, zum Pathos geneigt, damit den von der Mutter ererbten Ernſt, die Beharrlichkeit des Deutſchen verneinend, voll Einbildungskraft und doch ſcharf beobachtend, ehrgeizig und hochſtrebend, von leicht aufbrauſender Heftigkeit. Durch Carl Schorns fördernde Vermittelung mit der großen Kunſt des Malens vertraut, durch Nachſchaffen Rubensſcher Werke in dieſer befeſtigt, früh durch des Vaters Tod in den Zwang verſetzt, deſſen nachahmende Beſtrebungen zum Abſchluß zu bringen, gelang es ihm raſch neben Schorn an der Akademie ſich eine Stellung zu erwerben. Seine erſten Bilder waren im Sinne der Langerſchen Schule, weich im Ton, duftig, Riedel verwandt, ſo ſeine Leipziger Bildniſſe. Später ſah er Italien, Frankreich. Alles wirkte zuſammen auf die Hinneigung zu einer altmeiſterlichen Kunſt. Schorns unvollendet gebliebenes Bild Die Sintflut, Pilotys Stiftung der Liga waren für München der Anfang einer neuen, dieſe zum Siege führenden Richtung. Vielleicht kam Piloty zu früh: die eigenartige Richtung, die in München heimiſch war, jene Morgenſterns, Bürkels, Adams, wurde abermals beiſeite geſtoßen, um einer größeren, aber minder ſelbſtändigen Meiſterſchaft Raum zu geben, durch die es raſcher, bequemer gelang, gute Bilder herzuſtellen. Was jene in der Natur ſuchten, fanden die Neuen in alten Bildern. R. L. Zimmermann

Digitized by Google

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfſtaengl

erzählt, wie die Münchener Naturaliſten von damals, wenn ſie etwas Geld hatten, aufs Land flohen, um in der Einſamkeit zu malen; wie andere, ärmere ſich einſperrten, um Stillleben zu ſchaffen; wie ſie ſich alle abmühten, auf ihre Leinwand etwas Farbe zu bringen; wie ſie ſich ihre neugefundenen Geheimniſſe gegenſeitig verbargen; wie jeder, der aufkommen wollte, ſich ſelbſt belehren mußte, da die Akademie ihm nichts bot als gezeichneten oder geſprochenen Wortkram. Und wie der junge Künſtler, der ſich gar nicht mehr zu helfen vermochte, in die Pinakothek ging, ſtundenlang vor den Bildern herumſtand, um dann mit geſchwollenem Kopf nach Hauſe zurückzukehren und erſt recht nicht zu wiſſen, wie er nun mit ſeinem Bilde weiter kommen ſolle. Der Kampf des Cornelius gegen dieſe Wildlinge an ſeiner Schule hatte zum Siege geführt und zwar nicht ohne Gewaltmittel. König Ludwig I. hatte die realiſtiſche Schule des Langer einfach beiſeite gedrückt, ſie nur zu Arbeiten herangezogen, die Cornelius weder ſelbſt, noch durch ſeine Schüler ausführen mochte, nur zu den von der Äſthetik als untergeordnet aus den höheren Kreiſen des Schaffens verbannten. Teichlein nannte 1852 die Schule Langers die der Gewaltherrſchaft des Naturalismus. Er ſah, daß die Ölmalerei zu dieſem hindränge, während im Fresko der Stil begründet ſei. Er ſchmähte daher auf die Ölmalerei als das Unkraut der letzten Jahrhunderte, das man ausjäten ſolle. Und das ſprach der Freund Kaulbachs aus, des Mannes, der ſelbſt Cornelius gegenüber den Vorwurf des Realiſten tragen mußte, der ſich nicht verſagte, ſelbſt den Pinſel in Ölfarbe zu tauchen. Aber auch Kaulbach legte, ſeit ihn Piloty in der Kunſt des Malens glänzend überholt hatte, auf den als deutſch gefeierten idealen Stil ſein Hauptgewicht. Piloty aber hielt ihm die Farbe entgegen, die durch Nachahmen der Alten erlangte Kunſt des Halbdunkels, des maleriſchen Zuſammenhaltens einer ganzen Fläche in einem Geſamtton, das Hinarbeiten nicht auf die Leuchtkraft jeder Einzelfarbe, wie man ſie den Künſtlern des fünfzehnten Jahrhunderts und den alten Deutſchen abgeſehen hatte, ſondern den Hinblick auf die Fortſchritte, die Tizian, Correggio, Rubens, Rembrandt der Malerei gebracht hatten: alſo das entſchiedene Umſchwenken zu der Zeit, die ſeit den Präraffaeliten als Verfall galt, das Wiederanknüpfen an die Kunſtanſchauungen von Mengs, vermittelt durch Langer, die beginnende Überwindung der vorwiegend zeichneriſchen Schaffensart,

die auf Carſtens zurückging und in Cornelius ihren Höhepunkt erreicht hatte.

Pilotys Verdienſt, ſagte Viſcher 1860, wird bleiben, daß er zuerſt im Großen und mit wirklicher Beherrſchung der Kunſtmittel das in München einbürgerte, was vor Jahren die Belgier wieder in Erinnerung gebracht hatten: das volle Bild der Erſcheinung, die eigentliche Malerei. Allein die deutſche Art wird, ſo fährt Viſcher fort, auch nachdem ſie ſich dieſer Mittel in ihrem ganzen Umfang bemächtigt hat, doch immer dahin neigen, dieſes Verfahren dem geſchichtlichen und dem reinen Sittenbild vorzubehalten; ſie wird im denkmalartigen Geſchichtsbilde, der „monumentalen Hiſtorie“, die farbige Seite mit freiem Verzicht beſchränken und die großen Züge des Inhalts durch die markige Kraft der vorherrſchenden Zeichnung vorführen. Damit ſprach er die damals noch bei den eigentlichen Kennern vorwiegende Anſicht aus. Man konnte ſich noch nicht damit befreunden, dem Realismus ſein Recht auch in der höchſten Kunſt einzuräumen, man zirkelte noch einen Platz ab, in den er nicht eindringen ſolle. Dieſe Anſicht war eine Vorahnung der Gegner der Pilotyſchule, wie ſie in Anſelm Feuerbach und Hans von Marées hervortraten. Unſtreitig, ſagt Pecht, der als Maler ſeine Lehrzeit in Paris durchgemacht hat, war der Weg Pilotys nicht neu, die Sittenmaler waren ihn immer gegangen, „wir franzöſiſch Gebildeten“ auch. Keiner habe aber, fährt er fort, die Grundſätze zu ihren äußerſten Folgerungen getrieben und es mit ſo viel Geſchick und Tatkraft getan; keiner einen ſo vollen Schulſack mitgebracht. Und Pecht hat ganz recht: Pilotys Kunſt iſt die Wiederaufnahme deſſen, was das achtzehnte Jahrhundert im Haſchen nach dem antiken Ideal von ſich geworfen hatte. Mit ihm beginnt das erneute Lernen und Anknüpfen an die bisher verſchmähte Vergangenheit. In dieſem Zuge gerade iſt der Schwerpunkt der Münchener Pilotyſchule zu ſuchen, durch ihn wurde ſie abermals die leitende in Deutſchland. Die Verknüpfung mit der Vergangenheit, die der Klaſſizismus zerſchnitten hatte, wurde in München zum gefeierten Schlagwort. Man ſammelte von nun an wieder Unſerer Väter Werk, man nahm die Handſchrift, nach Kräften den Gedankeninhalt der Vergangenheit auf und ſuchte dieſe künſtleriſch fortzuſetzen. Das war ein ſo durchſchlagender Gedanke, daß ſich keine Stadt Deutſchlands ihm verſchließen konnte. Er griff durch die ganze Welt, er fand aber in München ſeine

Digitized by

ſtärkſte Wurzel. Das erneute Lernen von der Vergangenheit wurde unterſtützt durch die bequemere Zugänglichkeit der aus den Schlöſſern der Fürſten in öffentliche Sammlungsbauten übergeführten alten Werke, durch die Möglichkeit raſchen und billigen Verkehrs nach den Kunſtſtädten, durch die gewaltig anwachſende Vervollkommnung der Vervielfältigungsmittel. Der Steindruck war ein Anfang geweſen; Piloty war in ſeiner Benutzung zur Wiedergabe alter Kunſtwerke herangewachſen; die Photographie gab erſt recht die Möglichkeit, gute Nachbildungen der Meiſterwerke aller Zeiten zu vereinigen; die Kunſtgeſchichte war mit allen Kräften bemüht, ſie zu ſichten, ihren Wert zu erläutern, ihre erneute Wirkung auf unſer Volk vorzubereiten, die Bedingungen ihres Entſtehens klar zu legen. Die Photographie war es auch, die ebenſo wie Kaulbach nun auch das heranwachſende Malergeſchlecht darin unterſtützte, eigenen Ruhm zu erlangen, neue Werke in der Nachbildung allen zugänglich zu machen. Senefelder, der Erfinder des Steindruckes wurde ein Anreger weit über deſſen Schaffensgebiet hinaus; aus ſeiner Schule gingen die Männer hervor, die die großen Münchener Kunſtanſtalten gründeten: Franz Hanfſtaengl, der die Dresdener Galerie in Steindruck veröffentlichte und dann in München ein galvanographiſches, ſpäter das berühmte photographiſche Geſchäft gründete, Friedrich Bruckmann u. a. m.

In der Mitte der fünfziger Jahre begann Pilotys Wirken ſiegreich einzuſetzen. Alsbald wurde er der Mittelpunkt des mit Kaulbach unzufriedenen Kreiſes, das heißt jener, die von der bisherigen deutſchen Art zur franzöſiſchen hinüberſchwenkten. Seni vor Wallenſteins Leiche, Wallenſtein auf der Reiſe nach Eger an einem Gottesacker in der Sänfte vorbeigetragen, Nero beim Brande von Rom und andere Bilder grauſigen Inhalts folgten einander. Schwind fragte höhnend: Herr Kollega, was malen's denn heuer für ein Malheur? Pilotys nervöſes Weſen, die Spuren anſtrengender Arbeit, raſtloſer Leidenſchaft, verhaltener Glut, die übermäßig ſchwulſtig betonte Redeweiſe machten auf Pecht damals ſchon einen unheimlichen Eindruck, den nur der ideale Zug von Pilotys ganzem Weſen adelnd milderte.

Von Berlin war die junge Künſtlerſchaft nach Paris gezogen, um den dortigen Romantikern abzuſehen, wie ſich die zuckende Leidenſchaft maleriſch darſtelle; durch den Halbitaliener Piloty war dieſe ſelbſt nach München übertragen. Was Wunder, daß ſie hier

Digitized by Google

kräftiger wirkte als dort. Dazu kam Pilotys außerordentliche Begabung zum Lehrer, die namentlich darin glänzte, daß er jeden ſich nach ſeiner Art entwickeln ließ, im Gegenſatz zu Cornelius, der in ſeiner ſtarken Überzeugung, daß er die allein richtige Art beſitze, jedem dieſe aufzudrängen ſuchte.

Die Maler Münchens zogen nun nach Venedig, nach Rom, nach Paris nicht mehr in der Abſicht, Gedanken und beſtenfalls die Zeichnung zu erlernen, ſondern um die maleriſche Haltung der größten Künſtler der Farbe aller Zeiten dort aufzunehmen und mit ihr die Art und Weiſe, wie dieſe den Pinſel in breiterer Führung handhabten. Nicht mehr der Umriß, ſondern der Tonwert wurde zur Aufgabe der künſtleriſchen Unterſuchung alter Bilder. Wie die Kunſtgelehrten, gingen die Maler auf Entdeckungen aus. Und der war ein rechter Mann, der einen unbeachteten Meiſter der Farbe auffand, ſeine Art erlernte und neu erſtehen ließ; der der Welt zeigte, daß nicht nur eine Art der Farbengebung die rechte ſei, ſondern daß die alte Kunſt unendlich reich in der Behandlung der Natur, unerſchöpflich an Vorbildern ſei, nach denen dieſe maleriſch zu verſtehen gelernt werden kann. Neue Anregungen von allen Seiten! Mit freudigem Staunen ſah man die Vielſeitigkeit einer auf die Farbe mehr als auf die Zeichnung begründeten Kunſtentwickelung. Regſamkeit und Streben aller Orten!

Die große Streitfrage bei Pilotys Anfängen war, inwieweit der Realismus ins Geſchichtsbild eindringen dürfe. Es entſtand damals die Verbindung für hiſtoriſche Kunſt, die durch Preiſe, Ankäufe, Erteilen von Aufträgen die höchſte Kunſtform zu pflegen beabſichtigte. Sie mußte raſch ihre Anſprüche herabſetzen, da dieſe höchſte Kunſt, die des erhabenen Gedankens und der abgeklärten Form, vor den realiſtiſchen Beſtrebungen wie Butter an der Sonne dahinſchmolz. Sehr bald unterſtützte ſie nur das, was die Alten als hiſtoriſches Genre belächelten; und nur zu oft mußte ſie ganz auf die Preisverteilung verzichten, da die Maler von der angeblich höchſten Kunſtform trotz allen Belohnungen nichts mehr wiſſen wollten.

Die Gebildeten nahmen die realiſtiſche Kunſt zunächſt mit Argwohn auf. Man erkannte zwar die Meiſterſchaft in der Behandlung des Stofflichen an: Das war wirkliche Seide, Sammet, Leder, die hier gemalt wurden. Zum Antaſten, zur Täuſchung wahr! Man empfand dies als eine Leiſtung des Könnens, aber

Digitized by Google

man kam schwer über die Sorge hinweg, ob eine wahre Kunst angesichts solcher Wahrheiten überhaupt möglich sei. Die Echtheit in der Wiedergabe des Stoffes wurde den Malern nicht als Verdienst angerechnet, sondern man verhöhnte sie deshalb. Wahr seien in ihren Bildern wohl die Stoffe, nicht aber die Menschen. Denn zur höheren Wahrheit gehöre ja gerade der Verzicht auf die Zufälligkeit, das Erfassen des einzelnen Menschen unter Hinblick auf die ganze Menschheit. Das Augenmerk werde auf die Nebendinge gelenkt, der Geist schwinde. Als A. v. Werner Friedrich Preller erzählte, daß er sich mit den gewichsten Stiefeln auf seinem Kongreßbilde plage, sagte dieser mitleidig: Mein Gott, das würde ja ein Schuster besser machen! Preller war der Ansicht, daß da keine Kunst mehr möglich sei, wo man Stiefeln malen müsse. Man empfand nicht geschichtlich vor solchen Bildern. Die älteren Kunstkenner wurden von der Genauigkeit des Stofflichen geradezu abgestoßen, sie sahen in ihr eine Verleitung in die Flachheit. Ein Maler, der seine Zeit verliert, einen alten Pelz nachzumalen, wird nie die Stimmung finden, Hektor ideal zu erfassen! Wenn etwas Störendes im Bilde erscheint, dann kann den meisten unter uns das Bild so schön sein, wie es wolle: er sieht nur das, was er als Fehler empfindet. Fast jede Ausstellung hat ein Stück, über das sich die Menge entrüstet. Sie wirft die ganze Ausstellung, die ganze zeitgenössische Kunst über Bord, wenn so etwas vorkommen kann. Es hilft nichts, wenn man sie bittet, einmal über den einen Punkt hinwegzusehen und das große Übrigbleibende zu betrachten. Sie bleibt mit starrem Blick geistig an dem haften, was ihr mißfällt. Die Entwertung eines Kunstwerkes im Auge des Beschauers vollzieht sich ja rasch: Wie soll ein Bild Eindruck machen, in dem ein Fetzen Sammet das Augenmerk des Betrachters auf sich lenkt, ihm aufdringlich erscheint! So haben sich die Zeitgenossen in die Grausigkeiten der Pilotyschen Schule verbissen. Vielen wurden seine Werke durch sie ungenießbar. Auch in einem Bilde aus der Schule des Cornelius lag ein Toter auf der Erde: Er hatte seine klaffende Wunde, andeutungsweise fließendes Blut, blassere Körperfarbe; er starb, wie im klassischen Drama, mit wohlüberlegter, schöner Haltung. Man vergoß Tränen bei seinem Tode, aber man fühlte sich zugleich angenehm ästhetisch erwärmt. Nun war das anders. Die Leiche hat Leichenfarbe, der Tod war anders ästhetisch verwertet, das Gefühl das des Schauderns. Der

Digitized by Google

Tote lag ſo da, wie es am ſchönſten in die Farbenſtimmung paßte, aber doch ſo ſtarr, ſo blaß, ſo krampfhaft verzogen, wie eine Leiche eben liegt. In ungleich ſtärkerer Weiſe, wie wir heute, wurden die aus dem Idealismus Kommenden von dieſer Wahrheit gepackt. Sie glaubten die Verweſung zu riechen, ſie wendeten ſich mit Schauder von einer Kunſt, die ſolche Mittel anwende. Es fehlt nur noch, daß ſie mit ſtinkenden Farben male! ſagten voll Abſcheu die edlen Frauen, bei denen man anfragen ſoll, um zu erfahren, was ſich ziemt. Und der Bildhauer Hähnel hatte den Eindruck, als müßten die Realiſten beim Urteil über den Idealiſten ſagen: Pfui, der Kerl hat Schönheitsſinn! Er ſah in ihnen nur verſtockte Schwachköpfe, die zu dumm ſind, das Schöne erſtreben zu wollen, oder zu frech, um dem höheren Geiſte der Kunſt dienen zu können.

Ich will dem gleich eine ſpätere Anſchauung gegenüberſtellen, wie ſie W. von Seidlitz 1897 ausſprach. Er bewundert nur die Geduld, mit der in fabriksmäßigem Betriebe auf der Schule erlernten Anweiſungen folgend, dieſe Kunſtvereinsware hergeſtellt wurde. Einige fleißig und wirkungsvoll gemalte Einzelheiten erwecken den Schein der Naturtreue und ein ſchöner, goldiger oder brauner Ton, der ſogenannte Atelierton, mußte dem Ganzen den Schein der Einheitlichkeit verleihen. Das war nach Seidlitz' Anſicht der vielgerühmte Realismus. So trennt nur der Zeitraum von wenigen Jahren das Urteil zweier in derſelben Stadt lebenden Männer, von denen der eine in jener Kunſt nur Realismus ſieht und deshalb ſeine Verachtung in nicht minder rückſichtsloſer Form ausſpricht als der andere, der in ihr keinen, wenigſtens keinen ernſten Realismus erkennt und nun daraus ihre Schwäche ableitet. Der eine ein berühmter Künſtler, der andere ein als feinſinnig anerkannter Kunſtgelehrter. Wer aber hat Recht? War jene Kunſt realiſtiſch wie ihre Meiſter und die Feinde ihrer Jugend glaubten; oder war ſie es nicht, wie die folgende Zeit und die Feinde ihres Alters ihr höhnend an den Kopf warfen! Oder ſollten beide Unrecht haben? Iſt der Realismus vielleicht gar nicht eine dem Kunſtwerke innewohnende Eigenſchaft, ſondern nur der Name für ein Verhältnis zwiſchen Beſchauer und Kunſtwerk, zwiſchen Schöpfer und Kunſtwerk? Nämlich für das Verhältnis, das ſich durch Anſtreben der Naturwahrheit erzeugt, ganz unbekümmert darum, in wie hohem Grade dieſe Wahrheit erreicht

Digitized by Google

wird. Und wäre dann nicht Seidlitz' Anſchauung minder tief gefaßt als jene Hähnels? Die Meiſter der Zeit um 1860 ſuchten die Wahrheit; ſie erreichten eine andere, als die Seidlitz für richtig hält; wie denn jedes Volk, jede Zeit die Wahrheit anders ſieht, anders darſtellt. Jede Kunſt wird von uns danach abgeſchätzt, in wie hohem Grade ſie ſelbſtändig iſt. Der Kunſtgelehrte wirft der Pilotyſchule trotzdem vor, daß ſie nicht die Wahrheit der Folgezeit hatte; er iſt zu ſehr in ſeiner Zeit befangen, um zu erkennen, daß auch die Gegenwart nur eine bedingte Wahrheit beſitze; und daß eine Anſchauung kommen muß, die auch die junge Wahrheit als eine geſchichtliche erſt aus ihrer Zeit begreifen und ſie nach dem Wert für *ihre* Zeit abſchätzen lernen wird. Die moderne Kritik iſt mit der alten Äſthetik darin immer noch einer Anſicht, daß es eine rechte Wahrheit, eine rechte Schönheit gebe, und daß ſie in deren Beſitz ſei. Wären die modernen Kritiker eben ſo ſcharf in der Beurteilung ihrer ſelbſt als in der der Kunſt, ſo würden ſie erkennen, daß ihr Urteil veraltet iſt, obgleich es ſich ſo ſehr modern gebärdet; daß ſie als Kritiker zur romantiſchen Schule des Springer und anderer Kunſtgelehrter gleicher Richtung gehören, nicht um ein Deut ſchulfreier, geiſtig ſelbſtändiger ſind als etwa Lindenſchmit oder Plockhorſt; daß ihre Kritik nicht ſelbſtſchöpferiſcher iſt, als die von ihnen verhöhnte ältere Kunſt es war.

Wo ſitzt in Deutſchland denn eine ſelbſtſchöpferiſche Kritik? Ich höre ſie gern im Munde der Künſtler, die aus alter Kunſt zu neuen Werten vordrängen. Dort iſt die Einſeitigkeit, die Mißachtung der Alten berechtigt. Aber ich glaube nicht, daß jedem, der ſich auf Liebermann oder Klinger einſchwört, damit das Recht gegeben iſt, alter oder neuer Kunſt die Leviten zu leſen. Dasſelbe Urteil in verſchiedenem Munde iſt ein anderes. Man ſoll Urteile ſo wenig nachahmen wie Kunſtformen! Jene Maler ſind Mitkämpfer im Streit; die Kritik aber tut, als wenn ſie außer dem Streite ſtehe, als wenn ſie Richter ſei. Das Urteil der Künſtler iſt Erklärung ihres Wollens und Strebens; im Munde der Kritik wird es leicht Überhebung. Und zwar wird es dies ſowohl in Ablehnung wie in Zuſtimmung der neuen Wahrheit oder Schönheit, die vom Künſtler erlangt wurde.

Ich wenigſtens bin unhöflich genug gegen meine Zeitgenoſſen, ſie *nicht* für beſſere Kenner zu halten als frühere — mich mit eingeſchloſſen. Ich glaube nicht, daß das Urteil früher im Nebel

Digitized by Google

tappte, jetzt aber in der Klarheit sitzt. Ich glaube nur, daß man den Nebel, in dem wir leben, erst in der Entfernung gewahr wird, und daß wir, dreißig Jahre fortschreitend, erkennen werden, daß auch um unseren Standort, uns jetzt nicht auffällig, der Nebel sich breitete. Man bestreitet jetzt der Kunst des Piloty und seiner Zeit, daß sie wirklich sei. Um darzutun, wie gering die Rolle dieser Düsseldorfereien in der Kunstgeschichte der Zukunft sein werde, brauchen wir, so ruft Seidlitz aus, nur im Gedanken durch unsere modernen Gemäldesammlungen zu wandern. Wie gähnen uns da die Bilder als leblose Schemen, leichenhaft in der Farbe, von den Wänden an! Das sei alles totgeborene, akademische Kunst, weit mehr noch als die unserer Klassizisten; damit werde nicht erzielt, was die Zeit verlange. Selbst Muther sei in der Zurückweisung der handwerksmäßigen Illustrationsmalerei lange noch nicht weit genug gegangen. Eine künftige Geschichte der Malerei werde, davon ist Seidlitz überzeugt, diese ganze Richtung auf das Unnatürliche, ebenso wie die Zeiten des Verfalles in früheren Jahrhunderten, einfach mit ein paar Worten abtun. Ihm beginnt für Deutschland mit Uhde, Liebermann die neue Kunst, die nur in der früheren Entwicklungsstufe der deutschen Präraffaeliten und in wenigen Mittelsmännern Vorläufer hat.

Ich habe mich in Seidlitz' und auch in Muthers Buch vergeblich nach einer anderen Begründung dieser Ansicht umgesehen, als daß Seidlitz sagt: die Bilder seien leblose Schemen. Das kann gesagt, aber nicht bewiesen werden. Mir ist, als habe ich das Wort nicht hier zuerst gelesen: Leblose Schemen waren für Piloty Kaulbachs Bilder, für Kaulbach die des Cornelius, für Cornelius die des David, für David die des Lebrun, für Lebrun die des Rembrandt, für Rembrandt die des Heemskerk und wohl auch des Raffael, für Heemskerk die des Botticelli. Doch wozu den kunstgeschichtlichen Witz ins Endlose spinnen!

Das eben Überwundene ist stets das als leblos Verachtete. Erst nach und nach, mit der zeitlichen Entfernung und dem Schwinden der im Kampfe hervortretenden Gedankenreihen, tritt eine mildere Auffassung, endlich ein Verständnis ein. Das haben wir an hundert Beispielen erlebt. Die Verurteilung der älteren Kritik hat die jüngere nie gehindert, die verachtete Kunst wieder für eine höchst bedeutende zu erklären; die Schärfe hat die Verurteilung nicht rechtskräftiger gemacht. Eine Kritik, die Eigenes, Neues

Digitized by Google

bringen will, sollte meines Ermessens von der Erkenntnis ihres Unwertes, ihrer Unfähigkeit, über die eigene Zeit, ja die eigene Person hinaus gültige Urteile zu geben, ausgehen; sollte individuell und realistisch sein, indem sie sich zum Spiegel der Erscheinungen, nicht zu deren Umbildner nach irgend welcher Geschmacksregel macht, und sei das die neueste. Mir will scheinen, als habe Seidlitz wohl die moderne Kunst als schön erkennen, nicht aber deren innersten Geist verstehen gelernt; als richte er an die Maler den Ruf, den Erscheinungen außer ihnen gegenüber selbständig zu werden, während es vielleicht notwendiger gewesen wäre, an sich selbst diesen zu richten. Denn unfrei im Urteil ist auch der, der von einem Befreier abhängt. Solcher Kritiker, die das Neue mittelst der Verwerfung des Alten verteidigen, gibt es viele; sie stehen, wie mir scheinen will, nicht höher als die, die das Neue am Alten messen und daher verwerfen. Ich greife Seidlitz hier nur heraus, weil er der Bedeutendsten und der Entschiedensten einer ist.

Der Stolz der jungen Malerschule, die Pecht als Kritiker vertrat, war fast genau dasselbe, was jetzt Seidlitz verteidigt. Denn Pecht nennt Pilotys Grundsatz den unbedingtester Naturnachahmung. So noch 1881. Später, Bestrebungen gegenüber, die in der Naturnachahmung weiter gingen, hat er diese Ansicht mehrfach beschränkt. Damals nannte er den Grundsatz zwar einseitig, doch neu und von gesundem Kern. Wer sich rücksichtslos an die Natur halte, der nehme an ihrem unermeßlichen Reichtum teil, gerate nie so sehr in Gefahr, einförmig und manieriert zu werden, wie die Nachahmer vorhandener Kunstformen. Pecht nimmt mithin für die Schule, deren bester Kenner er ist, in der er selbst mit ausreifte, eine Eigenschaft in Anspruch, welche zehn Jahre später die folgenden Schulen, die Leibls und Uhdes, wieder für sich als Grundgesetz aufstellten, und aus der heraus sie Piloty bitter bekämpften: nämlich die unbedingteste Naturnachahmung. Und wie der Realismus von 1860 im Grunde dieselben Gedanken, ja Worte zu seiner Verteidigung benutzte, wie jener von 1890, so hat er auch dieselben Angriffe erfahren.

Der Unterschied liegt darin, so sagt die moderne Kritik, daß die Pilotyschule ihre Art von alter Kunst entlehnt habe, die neue Richtung ihre Art selbst gefunden habe. Aber das stimmt doch wohl nicht für die neue Richtung in Deutschland! Seidlitz selbst nennt Manet den Vater der Helllichtmalerei. Also war der Unter-

Digitized by Google

ſchied zwiſchen den modernen deutſchen Malern und der Pilotyſchule der, daß ſich die älteren bei den Franzoſen und Italienern, die neueren bloß bei den Franzoſen ihrer Zeit die Schule holten. Iſt das wirklich ein ſchwerwiegender Unterſchied? Iſt es wahr, daß Manets Kunſtart völlig eigene Erfindung ſei? Das glaubte man einſt. Aber wer etwas deutlicher hinſchaut, der ſieht im Hintergrund Manets den Velazquez und Turner, wie hinter Piloty den Rubens und Tizian, vielleicht etwas verſchleierter, aber doch deutlich genug erkennbar. Und das wahrlich nicht zur Schande der modernen Malweiſe.

Die Männer, die alſo die Kunſt Pilotys als etwas Neues empfanden, hatten ſo unrecht nicht, ihr Eigenwert beizulegen. Noch etwa 1870 ſah Anton Springer in der Vorbildlichkeit von Carſtens, Thorwaldſen und Schinkel die Rettung des Glaubens an eine reine Kunſt der Zukunft. Aber er fand, daß ſich dieſe Künſtler nur an ihre Fachgenoſſen wenden, nicht an das Volk. Die Kunſt aber ſei Volksſache. Sie ſolle dem Volke das wirkliche Spiegelbild ſeines Weſens, ſeiner Gedanken und Empfindungen entgegenhalten. Sie ſolle der Menge entgegenkommen; deren Anteil gelte dem Stoffe, ſie will durch den Gegenſtand angeregt ſein, der verkörpert, was das Volk ſelbſt beſchäftigt, was ihm bekannt und befreundet iſt, was es als ſein Miteigentum betrachten darf. Die Menge will ihren Vorſtellungskreis erweitert, die Neugier geſättigt ſehen. So war es zu allen Zeiten, ſo namentlich mit den heiligen Darſtellungen in der Zeit des gläubigen Mittelalters. Dieſe engen Wechſelbeziehungen fehlen jetzt, die unbefangene Hingabe an das Kunſtwerk ging in unſerem Jahrhundert der Menge verloren. Sie wieder heranzuziehen, iſt die Aufgabe der Kunſt. Dieſe ſoll den Zuſammenhang mit dem Volke ſuchen. Sie ſoll das ihm Angemeſſene darſtellen. Wer da predigte, ein ſchön geformtes Bein ſei ein würdigerer Gegenſtand der künſtleriſchen Darſtellung als gelbe Lederhoſen, ein jungfräulicher Leib in ſeiner zarten Entfaltung reizender als ein ſchmutziger Büffelkoller, die Antike in jedem Teilchen herrlicher als die moderne Welt, fand jetzt nur noch wenig Zuhörer; das augenfällig Verſtändliche war Trumpf. Springer findet es natürlich, daß die Kunſt ſich dem Volke zuwendet; dort liege ihr Ziel. Und wenn er ihr damit wirklich das richtige Ziel angab, ſo hat die Kunſt dies im höchſten Grade erreicht. Die Kunſt der ſechziger bis achtziger Jahre war

Digitized by Google

volkstümlich, gefiel der Menge, mag man das nun mit Springer als ihre Tugend, oder mit seinen Schülern als ihr Laster ansehen.

Einkehr in das Volkstum nennt Springer und nach ihm Alfred Woltmann die neue Sittenmalerei. Die bürgerliche Gesellschaft, die aus den achtundvierziger Jahren Kommenden, sahen ja im Volk den Retter aus aller Not. Bisher habe die Kunst sich nur um Anschauung und Bedürfnisse der bevorzugten Klassen gekümmert. Cornelius hatte am Schluß seines Lebens noch — meiner Ansicht nach in voller Verkennung des besten Kernes seines Wesens — gesagt: vom spezifisch Nationalen habe ich nichts. Er war hierin gleichen Sinnes mit Goethe. Nun, durch das kräftigere Erfassen der Wirklichkeit erfolgte die bewußte Einkehr in das Volk.

Nichts ist irrtümlicher, sagt Woltmann, als wenn der Künstler stofflich etwas Neues bieten will. Nicht Mitteilung ist Sache des Bildes, sondern Darstellung. Nur selten ist das Volk, sind selbst die Gebildeten mit Männern und Tatsachen der Geschichte so vertraut, daß diese wiedererkennbar in der Einbildungskraft des Volkes leben. Der Künstler kann bei anderen als allgemein bekannten Gebilden nicht auf das Verständnis rechnen; seine Bilder wirken langweilig, weil sie nur insofern verständlich sind, als sie Handlung geben. Man soll das Volk dem Volke darbieten. Die Maler widmeten sich in Erfüllung dieses Wunsches dem Bauer, dem Kleinstädter, ihrer Heimat. Wie durch die Dorfgeschichte die Sprache im Ausdruck bereichert werde, so durch die Volksmalerei die malerische Ausdrucksfähigkeit. Sie begnügt sich nicht mit glänzenden Wirkungen, vollendetem Schein körperlichen Seins und meisterlicher Stoffdarstellung; sie erstrebt Wahrheit des Wesens, Herausbildung jedes Vorganges zu wahrhaftem Einzelleben. An Stelle der herkömmlichen und schattenhaften Gestalten der kirchlichen Malerei gewöhnlichen Schlages wie der gepriesenen Leistungen sinnbildlich-geschichtlicher Art, an Stelle der mit Sammet und Seide, Federhut und Stulpenstiefeln ausgeputzten Modelle der Geschichtsbilder traten nun, wenigstens nach dem Urteil der Zeitgenossen, bei den Sittenmalern echte Menschen auf, die frei von aller Verflachung, allem angelernten Wesen erschienen. Treuherzigkeit, Redlichkeit, Kraft des Wollens und Empfindens waren ebenso wie rauhe Eckigkeit, zäher Trotz, derbe Tölpelhaftigkeit am Platze; aus allen leuchtete die Macht inneren Lebens hervor, und wie die da gehen und stehen, gibt sich jeder, wie er ist.

Digitized by Google

Vergleicht man die deutſche Sittenmalerei des 19. Jahrhunderts mit der holländiſchen des 17., ſo findet man zwei unterſcheidende Merkmale: Die größere Friſche und naturwüchſige Kraft bei den Alten; den größeren Umfang und die Verfeinerung in der ſeeliſchen Beobachtung bei den Neuen. Nur wenige unter den Holländern, Franz Hals und Rembrandt an der Spitze, haben annähernd die Vielſeitigkeit des Ausdruckes wie die Maler der jüngſt verfloſſenen Zeiten. Viele von dieſen ſind zu weit gegangen; nur zu oft drängt ſich jenes Mehr in der Betonung der ſeeliſchen Vorgänge auf, das den Köpfen und Geſtalten das Weſen des künſtlichen Darſtellens ihrer eigentümlichen Lage und Empfindungen gibt, den Bildern einen ſchauſpieleriſchen Zug einbringt. Doch iſt die Tatſache nicht abzuleugnen, daß in der Sittenmalerei ein ganz außerordentlich tiefes ſeeliſches Empfinden niedergelegt iſt, daß hier das mit Fleiß geübte Arbeiten nach der Natur tatſächlich Entdeckungen hervorbrachte, der Welt Neues, Eigenartiges gab. Über der Tonfeinheit und den maleriſchen Werten des jüngeren Teniers überſieht man nur zu leicht, daß er trotz einzelnen Seitenſprüngen geiſtig nur ein Inſtrument ſpielt, nämlich die Bauernwelt, die ihm ein Größerer, der alte Breughel, erſchloſſen hatte; und daß er auch hier nur einer Saite Ton gibt, den des vornehm lächelnden Hohnes über die Derbheiten der Dörfler. Oſtade iſt nicht viel reicher. Vieles an ihm iſt ſchon Übertreibung des Häßlichen, und zwar eine ſolche, die dem gebildeten Beſchauer ſchmeichelt. Denn ſie macht ihm klar, wie viel beſſer er ſei als die Dargeſtellten. Der Bauer bleibt neben dem Raucher, dem Trinker der bevorzugte Gegenſtand der Sittenmalerei. Einzelne Künſtler ſuchen ſich ſpäter noch ihre eigenen Geſtalten: der die Zahnbrecher oder Marktleute, jener die Troßknechte und Soldaten. Andere machen den Verſuch, das Bildnis zu einem Sittenbild der vornehmen Welt auszugeſtalten. Einer ganzen Reihe von Künſtlern gelingt es, auch die beſſere Geſellſchaft, in der die vornehmeren unter ihnen wirklich lebten, ſittenbildlich zu erfaſſen. Aber wenn man die Leiter der dargeſtellten Empfindungen genauer beſchaut, wird man nur bei wenigen, wie etwa bei Jan Steen, viel Sproſſen an ihr finden. So mächtig ein Franz Hals die Neueren überragt im Erfaſſen eines ganzen Menſchen mit allen ſeinen körperlichen und geiſtigen Eigenſchaften, in der Fähigkeit, das Bildnis zum Werke der größten Kunſt auszugeſtalten, den Menſchen in ſeiner vollen Tiefe zu er-

Digitized by Google

gründen und durch die Farbe zu neuem Leben zu erwecken; ſo eigenartig iſt doch das Streben der Neuen, die niederländiſche Kunſt auf modernes Leben zu verpflanzen, ihm hier neue Darſtellungsgebiete zu erſchließen. Und ſo viel reicher die neuere Dichtung in der Kunde ſeeliſcher Vorgänge iſt als irgend eine frühere, um ſo viel iſt es auch die Malerei. Ich weiß ſehr wohl, daß dieſe ins Kleine gehende Malweiſe der Dichter wie der Künſtler nicht eine große Kunſt macht, aber ſie iſt dem Jahrhundert eigen, über deſſen letzten Wert zu entſcheiden uns noch nicht zukommt. Wie feine Köpfe im 18. und 19. Jahrhundert mit Achſelzucken Franz Hals als halbſchürigen Meiſter ablehnten, andere ihn wieder zu Ehren brachten, wie alſo über ihn trotz der Einigkeit der jetzt lebenden Kunſtgelehrten in ſeinem Lobe damit das letzte Wort für die Zukunft noch nicht geſprochen worden iſt, ſo auch nicht über die Sittenmalerei, wie ſie Knaus, Vautier und Defregger oder jene, wie ſie die noch vor kurzem gering Geachteten: Schmidſon, Pettenkofer, Heilbuth, Spitzweg, Ludwig Burger, Hermann Kauffman hervorbrachten.

Jedenfalls hat dieſe Malerei eines zuwege gebracht: ſie hat die Kunſt mit der Gegenwart verſöhnt. Zunächſt auf dem Umwege, daß ſie den Bauer als einen ſolchen darſtellt, der geiſtig ebenſo wie in ſeiner Kleidung noch mit der Vergangenheit zuſammenlebt. Denn das, was man fälſchlich Nationaltracht nennt iſt ja nie mehr als eine ſitzengebliebene ſtädtiſche Mode. Der Dreiſpitz der Schwaben oder Weſtfalen iſt doch wahrlich keine altgermaniſche Erfindung, ſondern eine ſolche der Zeit Friedrichs des Großen. Lange erſchien den Sittenmalern nur eine ſolche Tracht im Bilde künſtleriſch möglich, die ſelbſt anzulegen ſie ſich als gebildete Städter wohl hüteten. Maleriſch erſchien nur das Nichtzeitgemäße. Nun drängte die Kunſt in die Gegenwart. Durch die Bauernmalerei wurde ſie modern. Selbſt Ludwig Richter iſt noch mit allen ſeinen Geſtalten gegen ſeine Schaffenszeit um ein halbes Jahrhundert zurück. Um gemütlich zu werden, mußte er ſich in ſeine Jugend verſetzen. Die Neueren fanden die künſtleriſche Aufgabe überall in ihren heimatlichen Dörfern. Es zeigte ſich durch ganz Deutſchland eine Fülle des Maleriſchen, von dem man bisher nichts wußte. Die Klaſſiziſten hätten ebenſo gehöhnt darüber, daß man die Kleidung der Schwarzwälder der Beachtung wert finden könne, wie über die Vorliebe für den Zopfſtil, den

jämmerlichſten der Welt, der nun von den Malern zuerſt wieder als maleriſch entdeckt wurde. Wer aber die Welt neue Dinge als ſchön empfinden lehrt, der iſt einer ihrer Wohltäter. Und damit iſt der Wert der Sittenmalerei feſtgeſtellt. Der Bauer als Träger alter Sitten und Kleidung wurde zum Vermittler zwiſchen Geſchichte und Gegenwart. Wo er fehlt, gelingt es nicht, ein anderes Mittel ſtatt ſeiner einzuſetzen. Wohl iſt Knaus, iſt Vautier und ſind die Düſſeldorfer alle in Paris gebildet, ſie haben ein gut Teil ihres maleriſchen Könnens dorther. Aber es gibt in Frankreich nur eine Sittenmalerei im Stil der Deutſchen, ſoweit man Schweizer, Belgier und Elſäſſer darſtellte, weil es in den meiſten Landesteilen keinen franzöſiſchen Bauer im Sinne des deutſchen gibt. Es fehlt, außer etwa in der Bretagne, das eigenartige Haus und die eigenartige Tracht, die örtlich abgeſchloſſene Sitte. Die Vermittelung mußten die Franzoſen im Ausland ſuchen, in Italien und im Orient. Was die Pariſer Werkſtätten in dieſer Richtung ſchufen, wurde ja für viele Deutſche vorbildlich, konnte aber das Volk nicht der Liebe für ſeine Bauernmaler, für ſeine Sittendarſteller entfremden.

Sie haben viel geſündigt auf dieſe Liebe hin. Endlos iſt die Reihe der läppiſchen Scherze, der ſüßlichen Niedlichkeiten, die gemalt wurden. Die Umgeworfene Flaſche, Das Mutterglück, Das Kind mit dem Kätzchen, dargeſtellt mit einiger Naturbeobachtung, angelernter Farbe und einem unſäglich billigen Idealismus. Die Trauerbotſchaft und Das Wiederſehen mit einem plumpen Anruf der Tränendrüſe; all das, was noch heute in ſo vielen unſerer Wochenblätter dem deutſchen Volke Dreck in die Augen ſtreut. Dieſer Idealismus der Geiſtloſigkeit hat dem Anſehen deutſcher Kunſt unendlich geſchadet. In England und Amerika haßte man ſie als die Kunſt der Schokoladenſchachteln. Meyer von Bremen beherrſchte in New York den Markt, erzielte hohe Preiſe für ſeine ſüßlichen Bilder. Welche Summe von Zorn häufte ſich im Herzen der ernſten amerikaniſchen Künſtler auf. Zunächſt wurde deren Zahl auf den deutſchen Akademien, wo ſie ſo vielfach ihre Lehrzeit durchmachten, immer kleiner. Sie ſuchten andere Schulen. Nur die Norweger und Schweden blieben uns lange Zeit treu. Unter dem Einfluß des Idealismus verwaiſten unſere Kunſtanſtalten, ſank unſer Kunſtruhm tief herab. Die Ausfuhr ſtockte. Man fragte ſich in Düſſeldorf kopfſchüttelnd nach dem Grunde. Malte man

Digitized by Google

doch immer noch Das Tischgebet oder die Ersten Rauchversuche, die einst so reißend abgesetzt wurden, man malte sie im alten Tone und doch! Überall auf den großen ausländischen Ausstellungen wies man ihnen die Tür. Die deutsche Malerei schien im Genre zu zerfließen, aller Kraft verlustig zu gehen. Es ist kein Wunder, daß sich die leichter durch Mittelgut zu Ermüdenden heftig gegen dies Überwuchern wehrten. Aber die Flut wollte nicht verlaufen. Wer in Deutschland als Maler leben wollte, mußte Idealist werden; denn nur das Anmutige war hier verkäuflich. Wer aber zu ernst dachte, um sich dem Geschmack der Kunstvereine zu beugen, die sich nicht trauten, ihren Mitgliedern Echtes, Tiefes zuzumuten, wurde ausgeschlossen. Wer vorwärts strebte, wurde von den deutschen Aufnahmerichtern auf den Bilderton gewiesen, wie er der Masse genehm war, und auf die entschiedene Abneigung der Vereinsmitglieder, sich durch künstlerische Eigenart belästigen zu lassen, irgend etwas zu sehen, was ihren Wünschen widersprach. Durch den behaglichen Besitz der Sittenmalerei als einer Volkskunst, einen Besitz, der nur die Ästhetiker alter Schule ärgerte, die ganze Nation aber zu der Ansicht brachte, daß wir es ganz besonders herrlich weit gebracht hätten, ist ein Erschlaffen des Ansturmes, ein müdes Vielmalen, eine Mittelmäßigkeit großgezogen worden, die den Verdiensten der Kunstrichtung reichlich die Wage hält.

Ludwig Knaus war bis vor kurzem der gefeiertste deutsche Maler. Es gibt kaum eine Akademie in Europa, deren Ehrenmitglied er nicht ist. In mancher, wie z. B. in der von London, ist er der einzige Deutsche. Seit 1853 erhielt er im Salon zu Paris alle nur möglichen Ehren, und zwar mit vollstem Recht. Denn es gibt wenig fremde Meister, die auf die Kunst Frankreichs einen so tiefen Einfluß übten wie er. Er war es, der den Franzosen das deutsche Sittenbild schmackhaft machte. Sein hochentwickeltes malerisches Können benutzte er, um in eindringlicher Vertiefung das bürgerliche Leben unserer Zeit zu schildern. Er ist der Maler des Liberalismus, des liebevollen Pflegens der unteren Stände durch die sich sehr sorgsam von ihnen trennenden Gebildeten, der Geistesbruder Gustav Freytags, ein feiner Beobachter, ein Mann von Herz, ein Freund unbefangenen kleinbürgerlichen oder ländlichen Daseins, dabei aber ein Mann der malerischen „Eleganz", der das Gemeine veredelt. Wohlwollen spricht aus seinen Bildern, das behäbige Schmunzeln des Weltmannes, der die

Digitized by Google

Menſchen in ihren Schwächen an ſich herantreten läßt; der ſelbſt, wenn er die Leidenſchaften ſchildert, wie in ſeiner Rauferei auf dem Tanzboden, doch der kühle, vornehme Beobachter, der Beherrſcher der in ihrer Wüſtheit tobenden Bauernburſchen bleibt. Es iſt ein Genuß, der Mache im Einzelnen mit dem Auge zu folgen. In jedem Pinſelſtrich Ergebnis beobachtenden Fleißes, in jedem Ton eine Feinheit, im Ausdruck der Köpfe eine ſprechende Sicherheit, über dem Ganzen ein Hauch von Anmut. Knaus kann malen, was er nur will: unter ſeiner Hand wird es ſalonfähig. Er reißt den ſchmierigſten Juden, die ſich raufenden, im Schmutz herumkugelnden Buben aus der Sphäre des Peinlichen heraus und läßt uns mit Behagen ihr Treiben betrachten. Die Buben ſind roh, ihr Maler bleibt vornehm, das Bild wird ein Kabinettſtück.

Die Zeiten haben ſich geändert! Als die große franzöſiſche Revolution am Himmel drohte, nahm die franzöſiſche Malerei eine der Knausſchen ähnliche Richtung. Die Verwandtſchaft zwiſchen ihm und Greuze iſt unverkennbar. Als ſich in England die großen ſozialen Umwälzungen vorbereiteten, traten dort verwandte Maler auf. Wilkie, Collins ſind die echteſten Vorboten unſeres Meiſters. In Frankreich hat dann der Klaſſizismus die moraliſierende Vorliebe für den vierten Stand vertrieben; in England war es die Romantik, die gleiches vollführte. In London trat der liberaliſierenden Kunſt jene Vornehmheit des Großſtädters entgegen, der das Derbe Unbehagen erweckt. In Paris fand ſie einen anderen Feind, den Sozialismus. Auf Knaus folgten hier die Maler des Elſaß: Brion, der Verwandte der Friederike von Seſenheim an der Spitze, die Maler der Bretagner und Normannen, bei denen es darauf ankam, zu zeigen, daß dem franzöſiſchen Landvolk die Schönheit und klaſſiſche Größe keineswegs abgehe; endlich kam die Malerei auch der koſtümloſen Franzoſen; mit Courbet war man beim Steinklopfer in blauer Bluſe angelangt. Ein Weg, den man ſich durch weibliches Schmälen verkürzte. Denn hinter den Fortſchreitenden klang das Gezeter über den vom Realismus herkommenden Verfall her, während dieſe ihren Zorn über den bei Stillſtand drohenden Verfall nicht minder lebhaft zurückriefen.

Bei der grauſamen Folgerichtigkeit der Franzoſen, bei der Schärfe und Dürre ihres Denkens, konnte das liberaliſierende Wohlwollen mit den Tiefſtehenden nicht lange vorhalten. Knaus

Digitized by Google

L. Braun

Digitized by Google

ist stolz darauf, über den Vorwürfen seiner Bilder zu stehen, Courbet war stolz darauf, mitten unter ihnen zu stehen. Knaus ist ein Maler der Volksfreundlichkeit, Courbet ein Maler des Kampfes nach sozialer Umgestaltung. Damit war der Riß gegeben, der Knaus von der modernen Kunst trennt. Knaus will uns die Welt im Bilde erklären, die Neuen wollen sie uns zu eigener Erkenntnis vorführen. Er gibt die Novelle, diese den volkswirtschaftlichen Bericht. Er steht zwischen uns und dem Gegenstand, und schneidet uns das ihm gut und richtig scheinende Stück Natur zu; die Modernen suchen alles zu geben, was sie erfassen können, wohl wissend, wie viel am Ganzen trotzdem auch ihnen noch fehlt. Und wenn mich ein Hindernis von der freudigen Anerkennung von Knaus' Kunst abhält, so ist dies Hindernis er selbst: der Meister, der sichtbar unsichtbar sich zwischen den Beschauer und sein Bild drängt, um die Dinge mit beredtem Munde zu erklären. Ich vernehme nicht das Schreien der Buben, sondern den Maler, der von ihrem Geschrei erzählt; es ist eine verfeinerte, gewürztere Kost, die er bereitet, aber ich habe mich leider der Salons entwöhnt, in denen ich echtes Leben nicht finde. Die Naturtöne dringen mir dort nicht unmittelbar ans Ohr. Knaus will sogar, wir sollen uns des in seinen Bildern gegebenen Abstandes von der Kraft und von dem heißen Atem des Volkes freuen.

Da ist eine Kluft zwischen dem mir als Wahrheit Erscheinenden und der Kunst wie in Auerbachs Romanen. Knaus steht höher als Auerbach, aber ihm klebt das Merkmal seiner Zeit ebenso stark an. Die Überhebung der Bildung über das zu Bildende; das Streben, durch Wohlwollen die Kluft in unserer Gesellschaft zu überbrücken, statt an die Pflicht auf Fürsorge zu mahnen; das Lächeln über die Unbeholfenheiten der Ungebildeten. Viele unter uns haben eben die Überfeinerung hassen gelernt, weil sie die Wahrheit nur in schmackhafter Tunke vorgesetzt haben will.

Franz Defregger, der Münchener Führer der Bauernmalerei, ist selbst Tiroler Bauer gewesen, erst in verhältnismäßig späten Jahren in die Stadt gekommen, als Sechsundzwanzigjähriger in Pilotys Werkstätte eingezogen. Als Dreißigjähriger kam er aus Paris zurück, wo er sich zwei Jahre vervollkommnete. Er wandte sich wieder seiner Heimat zu und malte Tirol. Von allen deutschen Malern hat er am meisten den Geschmack unseres Volkes getroffen: seit Jahrzehnten wird es nicht satt, seine Dirndeln und

Digitized by Google

Buben, ſeine luſtigen Geſchichten von der Senne und ſeine im Chronikenton vorgetragenen Erzählungen aus der Geſchichte Tirols zu ſehen. Ihn unterſtützt hierin ein beſonderer Umſtand: Die Tiroler Tracht iſt die einzige unter den deutſchen Bauerntrachten, die dem Städter nicht als linkiſch erſcheint, die er vielmehr nachahmt, ſelbſt trägt, wenn er in die Berge kommt. Loden und Gemsleder ſind örtliche Erzeugniſſe, der Schnitt der Kleider iſt für das Bergſteigen berechnet. Die Tracht wirkt auf den Städter vorbildlich als Sportanzug; ſie ſtellt einen Gedanken dar, der ihm mehr als bloß ſehenswürdig iſt. Defregger beſchäftigt ſich mit Menſchen, die uns tatſächlich nahetreten, ſobald wir in ihr Reich eindringen. Er iſt in den Schulen von München und Paris ein feiner, vornehmer Künſtler geworden, dem es gelingt, einen Ton wohltuender Herzensfriſche maleriſch feſtzuhalten; der ſeine Landsleute aus innerſter Seele liebt und kennt, und dem es nicht an der Kraft fehlt, ſie mit hoher Sicherheit darzuſtellen. Er iſt wohl nicht ein ſo großer Meiſter der Farbe wie Knaus, aber ſeine Arbeiten werden auch ſpäter noch um des Gegenſtandes willen, ebenſo wie als Bilder, ihre Freunde finden. Auch dann noch, wenn einmal um das, was wir über ſie zu ſagen haben, ſich kein Menſch mehr kümmert. Noch ungleich mehr als in Knaus ſteckt meinem Empfinden nach in Defregger der Bildungshochmut, der ſich Idealismus nennt. Ich ſage ausdrücklich: für mich. Denn ich könnte zahlreiche Stimmen anderer anführen, die an Defregger das Gegenteil bezeichnend finden. Und ich halte mich nicht für klüger als dieſe. Er erſcheine, ſagen jene, in ſeinen Bildern als Bauer unter Bauern, er ſitze mit ſeinen Landsleuten an einem Tiſche, freue ſich mit ihnen, traure mit ihnen. Darüber iſt ja kein Zweifel, daß Defregger die Tiroler viel, viel beſſer kennt als ich. Auch iſt es nicht der braune Ton ſeiner Bilder, das Altmeiſterliche, was mich von der gerechten Würdigung ihres Wertes abhält. Der Grund hierfür iſt nicht ganz leicht feſtzuſtellen. Mir ſcheinen die Bilder in der liebenswürdigen Abſicht gemalt, die Anhänglichkeit des Malers an die Tiroler auf andere zu übertragen, für das Bauernvolk Stimmung zu machen. Defregger iſt ahnenſtolz, er will die Probe ſeiner guten Herkunft geben. Die Unbefangenheit, die fröhlich aus den Bildern ſchaut, ſcheint mir etwas zu betont, um ganz echt zu ſein. Die Bauern haben ihre eigene Geſellſchaft und deren Geſetze; und wer ſie verſtehen will, darf

Digitized by

nicht mit Wohlwollen oder gar mit mühſam überwundenem Abſcheu an ſie herantreten, ſondern muß bäueriſch geſonnen ſein. Ich bin's nicht — aber Defregger iſt es auch nicht mehr: auch ihm iſt der Bauer nur „Sujet“, auch er iſt auf der Senne nur noch Gaſt, Touriſt, Mitglied des Alpenvereins, und wenn er zehnmal ſeinen Lodenrock auch in München trägt. Nicht innere Lebenserfahrung ſchildert Defregger, ſondern äußerlich Erſchautes. Und darum blinzelt aus ſeinen Geſtalten etwas entgegen, was mich ſtutzig macht, etwas Salontirolerei — auch in dem den gemalten Salontiroler verſpottenden Bauernvolk. Schwind ſagt 1867, wohl im Hinblick auf Auerbach: Die höchſte Begeiſterung für alles, was Bauernlackl iſt, und dabei gar nicht bemerken, daß alle dieſe ſozial-kommuniſtiſchen Bilder genau für den Salon des Bankiers und Stutzers berechnet ſind: das geht über meinen Horizont! Und Viktor Hehn ſagte einmal von Heinrich Heine, ſeine Lyrik habe ganz den Ton von Nachtigallenſchlag; man höre ſie mit Entzücken bis zu dem Augenblick, da man erfährt, daß ſie ein im Buſche ſitzender witziger Mann mit einem Blech auf der Zunge nachahme. Der Ton bleibt auch nach dieſer Erfahrung derſelbe, die Stimmung im dämmernden Garten hat ſich nicht im geringſten geändert — aber die Freude am Vogelgeſang iſt dahin. Ich kenne viele volksfreundliche und kunſtſinnige Leute, die nicht nach Tirol gehen, weil ihnen dort die Gaſthäuſer nicht gut genug ſind, weil die echte Tiroler Wirtsſtube ihnen nicht behagt; die ſie aber trotzdem im Bilde um viel Geld kaufen. Ich kenne manches Fräulein, das zitternd an den Papa ſich drückt, wenn ſich ein echter Holzknecht neben ſie auf die Bank ſetzt, aber verzückt den gemalten betrachtet. Es beſteht alſo zwiſchen dem Bauerntum in Natur und Bild eine Kluft, die jeder empfindet. Der eine empfindet ſie als erfreulich: ihm macht das Bild erſt den Bauern genießbar; der andere empfindet ſie als minder angenehm: er möchte das Bauerntum nicht ſo kunſtvoll vorgetragen ſehen, ſondern in ſeinem eigentlichen Weſen. Auf der großen Jubiläumsausſtellung von 1887 zu Mancheſter ſprach ich über Defregger mit dem bedeutendſten Kunſthändler Englands, zugleich Vorſitzenden des Ausſchuſſes, William Agnew. Er kannte zu meinem Erſtaunen Defreggers Namen nicht. Als ich ihm deſſen Kunſt ſchilderte, ſagte er: Ach der, der die Tiroler Trachtenbilder malt; ja gewiß, den kenne ich, ich habe Photographien von meiner Alpenreiſe mitgebracht!

Digitized by Google

Eine falſche Beurteilung Defreggers, aber doch auch die eines Kenners.

Die Bauern haben ſich am Bauernmalen nicht beteiligt. Die Kunſt iſt ins Volk gedrungen; aber das Volk iſt nicht in die Kunſt gedrungen. Selbſt die ſpät zur Kunſt Gekommenen, wie Theodor Mintrop, der bis zu ſeinem dreißigſten Jahre hinter dem Pfluge ging, wendeten ſich der ſogenannten höheren Kunſt zu. Hubert Salentin, der bis zu ſeinem achtundzwanzigſten Jahr am Ambos als Schloſſer ſtand, malte freilich ſpäter Genre. Neues hat auch er nicht gegeben. Man muß dagegen einmal Umſchau halten, ob es nicht den Städtern gelang, die Städter zu malen, hier den Zwiſchenraum zu verringern, der Natur und Kunſt trennte.

Einſt war Haſenclever für ſolche Darſtellungen berühmt, ſpäter folgten ihm andere Düſſeldorfer, wie Brütt, Bokelmann. Haſenclever ſtellte die luſtigen Seiten des ſtädtiſchen Lebens dar, die jüngeren die ernſten. Zwiſchendurch gibt es viel andere Verſuche, das Tagesleben maleriſch zu faſſen. Aus der „Tendenz", der Abſicht, beſtimmte Stimmungen politiſcher oder geſellſchaftlicher Art zu wecken, für die Vorgänge und die an ihnen tätig oder leidend Wirkenden Liebe, Verehrung, Mitleid oder Abſcheu hervorzurufen, ſchritt man zu einer ruhigeren Darſtellung des Tatſächlichen vor. Auf Auerbach und Clauren folgte die Art, die ſich dichteriſch in Ludwigs Erbförſter und Hebbels Maria Magdalena ausſprach.

Karl Wörmann, der Dichter und Kunſtgelehrte, möge über ſie das Wort ergreifen: Er findet in der Erſchließung des Volkslebens für die deutſche Kunſt eine künſtleriſche Tat — darin ſeinem Freunde Woltmann, ſeinen Jugendanſichten und ſeinen Düſſeldorfer Verbindungen treu bleibend, auch in der Zeit, in der die jüngere Kritik die Sittengemälde nur für Modeware gelten laſſen wollte. Der feine Humor, mit dem die Meiſter des Genre ihrem Gegenſtande gegenüberſtehen, iſt ihm der Beweis des glücklichen Verhältniſſes zu dieſem. Die Neigung, ſagt er weiter, kleine Geſchichten zu erzählen, ſei ihnen vielfach verübelt worden. Daß ſie dazu beigetragen habe, die kunſtſuchenden Laien mehr auf den Inhalt als auf den künſtleriſchen Gehalt der Gemälde hinzulenken, leugnet er nicht; daß gegen die Vorherrſchaft dieſer Art erzählender Kunſt ein Rückſchlag kam, findet er erklärlich, wenn auch dieſer das Kind mit dem Bade ausſchüttete. Denn die Luſt zum Fabulieren ſei an ſich im Gemälde nicht unkünſtleriſch;

wenigstens dürfe der dies nicht zugeben, der die gleiche Neigung in den altflorentinischen Bildern bewunderte und von Terborchs Darstellungen entzückt sei.

Das ist ein Ausklang des von Springer gegebenen Schlachtrufes: Zurück zum Volk! das Volk für das Volk! Er klingt schon recht vorsichtig, wie es selbstverständlich ist für einen, der die neuere Naturanschauung als die eigenste und eigentlichste Kunst des neunzehnten Jahrhunderts zu begrüßen gelernt hat. Man hat Wörmanns Buch: Was uns die Kunstgeschichte lehrt, um dieser Vorsicht willen kräftig angegriffen.

Die Lust zum Fabulieren, ist das dasselbe, wie die Lust, kleine Geschichten zu erzählen? Vielleicht für den Dichter, schwerlich für den Maler. Eine malerische Tat ist jedenfalls das Darstellen des Menschen in einer bestimmten Lage, des menschlichen Ausdruckes, so daß man im Bilde seine Seelenstimmung erkennen kann. Diese schlicht und kräftig zu geben, ist Künstlerwerk, Kunstwerk. Mehrere Menschen zusammen in verschiedenen Beziehungen zu einander, zu dem gleichen Ereignis darstellen, ist es ebenfalls. Denn da werden Dinge sichtbar, die wir mit den Augen verstehen lernen. Alle Beziehungen darüber hinaus, namentlich der feine Humor erscheint mir auch hier bedenklich, erscheint jedenfalls den Modernen so, und zwar ebenso an Terborch wie an Bokelmann oder Brütt. Nicht, daß ich den Humor verachte! Wer soll nicht lustige Leute lieben! Aber das Malen mit lächelnder Miene, das ist das Ärgerliche; jener Humor, der Herablassung ist, Herablassung gegen das, was das ernsteste Ziel des Künstlers sein sollte, gegen die Natur.

Die Kenner unseres Volkes sagen, daß der Humor eine germanische Eigenschaft sei. Die Engländer und wir Deutschen bildeten sie aus: Dickens, Sterne, Jean Paul, Kerner, Gottfried Keller, Fritz Reuter! Eine wundersame deutsche Sache, für die wir kein deutsches Wort haben: es bedeutet das lateinische Wort humor geistiges und körperliches Wohlsein, daher gute Stimmung, gute Laune. Ja, die lieben wir wohl alle. Aber Humor, wie das Wort verstanden wird, ist doch noch etwas anderes. Es ist eine Stimmung zu gut gelauntem, nicht zu übellaunischem Witz; ein äußeres Zeichen der Laune dadurch, daß man andere ansteckt, lachen macht. Im Grunde sind die echtesten, die deutschesten Humoristen solche, die über sich selbst lachen machen; nicht indem sie sich lächerlich machen, sondern indem sie mit guter Laune ihr

Digitized by Google

Verhältnis zur Welt aufdecken. Es ſind die, denen aus geiſtigem und körperlichem Wohlſein die Luſt ankommt, in ihr Weſen den Einblick zu öffnen. Reuter, Keller geben in ihren beſten Schriften Darſtellungen ihrer ſelbſt. Der über andere ſich breitende Humor iſt nur ſelten mehr als ein Witzeln, denn das Weſen des echten Humors iſt das ſich Gleichſtellen mit dem behandelten Gegenſtand. Er braucht gar nicht luſtig zu ſein, er kann unter Tränen lachen. Er lacht darüber, daß er ſich ſelbſt findet, wie zwei Bauernburſchen laut auflachen, die ſich auf dem Markt der Großſtadt begegnen, weil ſie die Heimat mit ſich in die Ferne brachten, ſich ſelbſt. Die Humoriſten aber, die herumſtehen, um zu ſuchen, wo es etwas zu lachen oder beſſer, einen auszulachen gibt — die ſind nicht recht meine Leute, ſo wenig wie die Witzchenerzähler. Und gemalte Witze ſind noch viel ſchlechter als erzählte. Sie werden altbacken, abgeſtanden, ehe ſie fertig ſind. Sie werden nicht friſcher dadurch, daß ſie Jahrzehnte lang an Galeriewänden hängen. In Maſſen auftretend aber ſind ſie fürchterlich. Uns, die wir all die Witzlein der Herren vom feinen Humor erlebten, darf man die Ungerechtigkeit gegen den Einzelwitz nicht zum Vorwurf machen.

Eines gehört — für mich wenigſtens — zur deutſchen Laune: die Derbheit. Grimmelshauſen iſt um ſo viel mehr als Reuter, als er derber iſt, ſich mit dem rechten Wort heraustraut. Gott ſei Dank: Luther, Goethe, Bismarck, die drei Deutſcheſten, waren im Umgang nicht äſthetiſch, liebten am rechten Fleck das rechte Wort, das die Dinge trifft und die Seele befreit. Und wenn wir uns unter den Künſtlern umſehen nach ſolchen, die in der Sittenmalerei unſeren Größten ähnlich ſehen, ſo ſieht es ſchlimm um die deutſche Kunſt aus. Die Derbheit iſt nicht eine Roheit und nicht eine Gemeinheit, ſie iſt nur eine Geradheit, eine Abſage an eine die Geſellſchaft beengende Sitte, indem ſie das Unſittliche aus dieſer heraushebt, um ihm eins hinter die Ohren zu ſchlagen. Sie kann in der Verbildung ſo gefallſüchtig werden wie das älteſte Fräulein. Geſuchte Ärzte haben oft die Gefallſucht der Derbheit — bei ihnen Grobheit genannt. Wenn ſie aber echt iſt, hat ſie das Befreiende eines Gewitters nach der Schwüle.

So war unter allen Malern dieſer überfeinerten Zeit in Leben und Schaffen am geſündeſten Moritz von Schwind und ein paar Süddeutſche neben ihm. Karl Spitzweg, der bis in ſein achtundzwanzigſtes Jahr Apotheker war und nie recht aus

Digitized by Google

dem Duft von Lavendel und Lakritzen herauskam, war ſo ein Mann von echter Laune; einer von denen, die nach innen lachen können. Seine Art, alte Spießbürger darzuſtellen, mit dem Vollempfinden, ſelbſt einer zu ſein, in ihnen ſich ſelbſt in geiſtigem und körperlichem Wohlbehagen zu finden, das iſt der Ton, aus dem Gotthelf und Keller dichteten, das iſt die echte gute Laune, ſo brummig der Alte in ſeiner wunderlichen Werkſtätte auch herumwirtſchaften mochte. Schwind war ihm ähnlich. In der gräflich Schackſchen Sammlung ſind ein paar Sittenbilder von ihm, die ſein Weſen gut erläutern. Die Morgenſtunde iſt mir das liebſte, nicht um der erreichten künſtleriſchen Wirkung, ſondern um der Abſicht willen. Schwinds eigenes Töchterchen, das im altmodiſch nüchternen Zimmer erwacht, aber aufgeſtanden das Fenſter öffnet, um den jungen Tag zu genießen. Wenn Sittenmalerei lyriſch ſein und wenn Lyrik in Goethes Sinn vom Augenblick geborene Stimmung geben ſoll, ſo iſt hier das echteſte Sittenbild getroffen: nichts von Überhebung, von Schönmacherei: das Leben, der Augenblick, der dem Vater, dem Naturfreund, dem Künſtler einen Herzenston weckte! Das Bild war die ſorgfältige Ausführung eines plötzlich durch das Auge dem Künſtler übermittelten, die Seele erheiternden Gedankens. Das Bild war von der Natur befruchtet, in der Seele empfangen und mit mütterlicher Liebe ausgetragen worden: echte Stimmung.

Schwind war vornehmer Leute Sohn, gewöhnt, im Kreiſe der Beſten ſeiner Zeit zu verkehren. Aber er war kein Geſellſchaftsmann: der Frack, in dem er ſich nur zu ſelten bei feierlichen Gelegenheiten zeigte, war meiſt von Freunden erborgt. Er ging durch die ſich ihm aufdrängenden Kreiſe als eine Art ſtachliger Knurrhahn und war doch der Liebenswürdigſten und Luſtigſten einer. Er wußte prächtig auf der Welt Lauf zu ſchimpfen; er nahm kein Blatt vor den Mund, wenn es galt, aufdringlicher Modekunſt, dem Grafflwerk, eins zu verſetzen. Der Kreis deſſen, wofür er ſich erwärmt, iſt nicht ſehr weit, aber er füllt ihn in ſeiner liebenswürdig behäbigen Art völlig aus: die Natur, die er darſtellt, iſt immer er ſelbſt in ſeinem Verhältnis zur Natur. Sie iſt ihm nie des Nachſchaffens wert um ihrer ſelbſt willen, ſondern um deſſen, was er in ihr empfand. Und das iſt immer ein Eigenes, nie ein Entlehntes. Er ſieht in der Welt die Wunder der Märchen: er ſieht, wie leiſe auf ſeine Weiſe der liebe Herrgott

Digitized by Google

durch den Wald geht, Elfen im Nebel ſchweben und die Kobolde in gelben Blättern raſcheln. Er empfindet das als ein Wirkliches. Er ſteht nicht äußerlich den Gegenſtänden gegenüber, ſondern ſie ſind in ihm. Er ſtellt ſie daher auch nicht mit Humor dar, ſondern ihm iſt es bei den luſtigſten Geſchichten bitter ernſt; ihm, der in den ernſteſten Lebenslagen ſo bitter luſtig ſein konnte. Als wirklich Launiger ſieht er die Märchen am hellen Tag in all ihrer Pracht und Sonderbarkeit; und er gibt ſie wieder, wie ein Kind ſie glaubt, als Wahrheit. Darum entzückten ihn auch ein paar Verſe Grillparzers, die dieſer ihm bei einem Beſuche vorſagte:

Laßt mir doch das Wunderbare!
Gar mancher hat's vor mir verehrt.
Allein das Menſchliche — das iſt das Wahre;
Das Wahre — aber kaum der Mühe wert.

Ihn ärgern die Düſſeldorfer, die doch auch ihren Uhland, ihren Mörike in Bilder umſetzen. Er nennt ihr Getue Skrofelkunſt. Denn er empfand wohl doppelt ſtark den Unterſchied zwiſchen ſeiner geſunden und jener kranken Romantik, zwiſchen jener, die nur nachempfindet und der, die mitdichtet. Die feineren Unterſchiede ſind es, die dem feiner Empfindenden am ſtärkſten auffallen, auf ihn am eindringlichſten wirken. Der Sittenmaler Schwind haßte den Sittendichter Auerbach, den Städter mit der Abſicht auf Unbefangenheit, den Aufklärungsmann mit der Herablaſſung zum Volk, der zu ihm in jenem Volkston ſprach, mit dem er die Fräuleins bei Hofe und in den Häuſern reicher Bankherren zum Weinen vor Lachen und Rührung zu bringen wußte. Denn Schwind waren ſeine Märchen nicht dichteriſche Erfindung, ſondern Herzensregung; etwas, worüber man nicht ſpricht, weil es ſchon durch das erklärende Wort entwertet wird. So ſteht er auch zu den gleichzeitigen Dichtern: zu Grillparzer, Mörike. Man muß ſeine Briefe an den ſchwäbiſchen Romantiker leſen, um zu ſehen, wie er nicht nur ſeine Verſe in Bild ſetzen wollte, ſondern von der Dichtung erfüllt ſelbſt an ihr weiterarbeitete. Da iſt denn alles kindlich, ſchlicht empfunden und warmherzig, ſo einfach, als verſtände es ſich von ſelbſt. Es iſt die Gläubigkeit in ſeinen Bildern, die in ſeines Freundes Schubert Liedern ſteckt; die ein Zug Öſterreichs, Bayerns, der katholiſchen Lande iſt. Nicht grübeln, ſondern ſich hingeben; nicht urteilen, ſondern ſich einleben; Verzicht auf den Verſtand, um das Herz deſto reicher zu

Digitized by Google

Moritz von Schwind: Die Morgenstunde

haben. Schwind haftet am Einfachen, Sinnigen, Warmherzigen, kämpft überall gegen das Blendende, allzu Klare, Regelstolze, Flache. Stolz weist er bei der Ausschmückung der Wartburg zu Eisenach, endlich von einem Fürsten, dem edlen damaligen Erbgroßherzog Alexander von Weimar, mit einer ganz seiner Art entsprechenden Aufgabe betraut, die zurück, die ihm in seine Gedanken eingreifen wollen. Er wiederholt Grauns Wort an Friedrich den Großen: „In meinem Tonsatze bin ich König!" Das mit innerlichem Schauen Erfaßte und treu gegen jeden Einspruch Verteidigte gibt er nur mit rührend bescheidener Sorge der Welt preis. Er selbst fürchtet, daß seine Bilder eine Art Schrecken hervorrufen werden. Denn er weiß sehr wohl, daß sie nicht vor einem uneingestimmten Verstande reden können. Wahr wollen sie nur sein insoweit, als dies nötig ist, um die Stimmung zu wecken, die am warmen Ofen die Kinder zu Füßen der erzählenden Großmutter haben: mag er nun von seiner Hochzeitsreise oder von der Melusine und den Sieben Raben berichten. Darum haßte er auch den Realismus ehrlich, namentlich jenen, der mit lautem Ton der Stille seines Daseins entgegentrat: Makart, Liszt, Richard Wagner — das war ihm so ziemlich das Greulichste in der Welt. Die Belgier und Franzosen nicht minder. Man will, sagte er 1850, in Deutschland etwas Neues, nie Gesehenes, aber es soll gerade so aussehen wie das Gewohnte, und das kann man nicht machen. Man ist die fremde, ausländische Sprache der Malerei gewöhnt und hält sie für vornehmer als die eigene; daher gibt es lauter Stilübungen statt unmittelbarer Ergüsse des Innern. Man kann nur in seiner eigenen Sprache dichten; und bis die Abstammung von den alten Deutschen, so wie Goethes Faust von Hans Sachs abstammt, nicht zur vollen Anerkennung kommt, ist es mit der ganzen Malerei nichts rechtes.

Stilübungen, Versuche, die Wahrheit in verschiedener Form zu geben, nicht eingeborene, sondern erlernte Auffassung über die Natur zu stellen, den Schüler schon als Herren über die Wahrheit anzusehen: Dies nennt Schwind die Stärke der Zeit; aber es sei nur eine selbsttäuschende Stärke. Gleich den Kunstgelehrten, von diesen teilweise geleitet, glaubten auch die Künstler sich immer noch mit Hilfe der Alten auf einen erhabenen Standpunkt schwingen zu können; von dem sähen sie auf die Natur herab, von dem aus genüge schon der gute Wille, um ihrer in aller Gemächlichkeit Herr

Digitized by Google

zu werden. Aber die vermeintliche Höhe, die ſie erkletterten, ward ihnen nie zum Heil. Auf ihrer Leiter ſitzend verloren ſie den Boden des Tatſächlichen; der Rauſch des Idealismus brachte ſie ins Schwanken. Die Bauernmalerei hatte ſich erſchöpft und mit ihr das Sittenbild, weil es nicht eigentlich echt, ſondern im Grunde der Seele doch ein erkünſteltes Empfinden war. Alles drängte auf die Erkenntnis, daß die Kunſt ſich uns ſelbſt, den ſchaffenden, ernſt zu nehmenden Kreiſen der Geſellſchaft zuzuwenden habe, und daß ſie im Abbilden, im Erzählen von Dorfgeſchichten nicht ſtecken bleiben dürfe.

Die Pilotyſchule hat noch eine Reihe von Künſtlern hervorgebracht, von deren Wirken das Volk im hohen Grad befriedigt war, die in allen Kreiſen das ungetrübteſte Entzücken hervorriefen. Zwei der zumeiſt angefochtenen und doch wieder über die übrigen hinaus gefeierten Meiſter ſeien noch beſonders erwähnt als Vertreter eigenartiger Richtungen des deutſchen Schaffens: Makart und Lenbach.

Hans Makarts Wirken war die höchſte Steigerung der Pilotyſchen Farbenbehandlung. Ein anderer Schüler des Münchener Meiſters erzählte mir, wie die jungen Leute an der Akademie damals Bilder entwarfen. Sie ſtrichen mit breitem Pinſel die Farbenreſte der gebrauchten Palette durcheinander und fuhren dann mit einem Papier, aus dem ein Rechteck, das zukünftige Bild, herausgeſchnitten war, ſo lange auf dem Farbengemiſch herum, bis ſie eine Stelle fanden, wo dies einen wirkungsvollen, gut zuſammengehenden Farbeneinklang umrahmte. Und nun verſuchte man, in den ſchönen Fleck menſchliche Geſtalten hineinzuzeichnen und endlich einen Sinn für dieſe zu finden, den Gedanken. Es wäre Torheit, wollte man glauben, daß dies der einzige Weg geweſen ſei, auf dem die Schüler zum Erfaſſen ihrer Bilder gelangt wären. Aber ſchon die Verſuche nach dieſer Art ſind für die Schüler und ihre Denkweiſe aus der Farbe heraus bezeichnend.

Im Vergleich zum alten Idealismus iſt dieſe Auffaſſung erheblich künſtleriſcher. Als der eigentliche Gedanke wird der maleriſche Fleck, die ſchmückende Wirkung des Bildes betrachtet. Dies iſt als ein Sinnliches begriffen, deſſen Ziel die Erfreuung des Auges durch einen farbigen Reiz bildet. Die künſtleriſche Seite iſt das Innerſte des Bildes, die gegenſtändliche das Äußere, ganz im Gegenſatz zu der alten Schule, bei der die Kunſt nur der Mantel um den Gedanken war. Hier, und namentlich bei Makart, umgekehrt: Der

Digitized by

Gedanke ist der oft sehr fadenscheinige Mantel um die Hauptsache, um das Gemälde.

Wiener Freunde, die zu Makarts Blütezeit in seiner Werkstätte verkehrten, erzählten mir, daß er nur zu oft bei einem halbfertigen Bilde noch nicht recht gewußt habe, was es darstelle; daß die Namen der fertigen Bilder selten von ihm selbst, sondern von geschichtskundigen Besuchern ausgewählt seien. Er steht somit im Gegensatz zu jenen, die den Inhalt eines Bildes fertig im Kopf oder auf dem Papier hatten, ehe sie wußten, wie er darzustellen sei, und dann von anderen Künstlern sich Rat holen mußten, wie der Inhalt in Zeichnung, wie in Farbe umzusetzen sei. Beide beherrschten die erstrebte Aufgabe nicht ganz; aber Makart war Herr im künstlerischen, jene im idealistischen Teil; man konnte Makart vielleicht einen ungebildeten Menschen schelten, jene aber waren unkünstlerisch. Auf die eine Weise können Kunstwerke von hohem Wert entstehen, und sie entstanden; auf die andere nie!

So ist Makart eine der bemerkenswertesten Erscheinungen deutscher Kunst, gerade wegen seines Mangels an litterarisch faßbarem Geist und seiner Überfülle an Farben-Vorstellungen. Die Begeisterung für sein Schaffen war der notwendige Rückschlag gegen die vorhergehende Überschätzung des Inhalts, ein vorbereitender Sieg der Rechte der Kunst in der Kunst nach ihrer Unterjochung durch die Wissenschaft. Makart war ein sicherer Beobachter, ein tüchtiger Zeichner, es fehlte ihm keineswegs an tatsächlichem Wissen in der Kunst, das heißt an Kenntnis der Naturerscheinungen. Aber seine Absicht ging nie auf die unbedingte Richtigkeit der Wiedergabe aus, sondern auf den farbigen Reiz. Diesen sah er vor allem im Frauenleib, und er ermüdete nicht, die feinen Tonschwankungen der Haut mit überraschender Sicherheit von Auge und Hand festzuhalten. Das Nackte war ihm, dem deutschen Etty, die höchste Aufgabe einer für das feine Abwägen malerischer Werte empfänglichen Kunst; die Frauenschönheit das Ziel seiner Darstellung. Nicht um des einzelnen Weibes willen; denn die Züge des Gesichtes, die Sonderbildungen des Körpers, das was das Ich ausmacht, beschäftigt ihn weniger. Er malt die Weiber um die Feinheit ihrer Farben, um der Weichheit ihrer Muskeln, um des Glanzes ihrer Glieder willen. Nicht minder liebt er prunkende Stoffe, namentlich solche im Verhältnisse von tiefem Rot zu bräunlichem Gelb; er liebt Blumen, Früchte, Fische, Marmor, alles

Digitized by Google

was farbig bewegt, ſchillernd, von vielen Tönen berührt und doch in ſich harmoniſch iſt. Er ſteht im Gegenſatz zu Rubens, der ein paar kräftige Farben nebeneinander ſtellt und ſie in ihren Maſſen zu einer großen Wirkung aufbaut; Makart liebt den verſchwimmenden Umriß, das Durchdringen jeden Tones mit der Hauptfarbe des benachbarten, die breit fließende Miſchung der Töne. Und er erreicht farbige Geſamtwirkungen, die man mit Unrecht als von Paolo Veroneſe entlehnt bezeichnete. Denn dieſer iſt weit klarer, feſter im Einzelton, entſchiedener im farbigen Aufbau, während Makart weicher, beweglicher, dekorativer iſt. Bei dem Italiener herrſcht noch die Zeichnung, ſie ſchuf den Entwurf; bei Makart herrſcht der Ton, ihm beugt ſich die zeichneriſche Behandlung.

Makarts Kunſt iſt durchaus ſinnlich. Alles was gegen ihre Unſittlichkeit geſagt wurde, mag ſchön und gut ſein im Sinne der Volkserziehung. Es hat den Künſtler nicht berührt. Denn wenn einer unbefangen war in ſeiner Sinnlichkeit, ſo war es Makart. Ich meine nicht, daß Unbefangenheit gleichbedeutend ſei mit jener Naivetät, die man am jungen Mädchen rühmt. Er war ein Frauenfreund und Freund der Frauen und hat ſich wohl nicht allzuviel durch ſittliche Bedenken abhalten laſſen, ſeinen Sinnen zu folgen. Das Weib war der Inhalt ſeines ganzen Wollens. Man hätte ihm eher verbieten können, zu reden, als das Nackte zu lieben, zu bewundern, darzuſtellen, ſeiner Sehnſucht nach farbiger Pracht zu dienen. Es ſprach aus ihm ein künſtleriſches Naturbedürfnis, das ſich ohne alle Umſtände ſo gab, wie der innere Trieb es forderte, wie es ſich geben mußte. Und dieſe vordrängende Naturwüchſigkeit ſeines Schaffens warb ihm die Begeiſterung der Künſtler wie der Menge. In das Wehe der Äſthetiker, die ſeine Peſt von Florenz dem Inhalte nach zerpflückten und aus dieſem zu dem Schluß kamen, die Kunſt des Realismus, die Schmutzmalerei ſei nun an ihrem letzten Ende angelangt, miſchte ſich lauter und lauter der Jubelruf der Begeiſterung, endlich eine Kunſt zu beſitzen, die dem Sinn des Auges ſchmeichle, und die berauſchend ſchön ſei.

Und dann erfocht Makart der deutſchen Kunſt, der er das Recht der Sinnlichkeit zurückerobert hatte, noch einen weiteren Sieg: kaum ein Zweiter überwand in ſo raſchem Anſturm die zünftige Kritik. Obgleich ſie nach allen ihren Gründen ihn zu verurteilen hatte, mußte ſie ihn nach ihrem Empfinden preiſen; ſie gab lieber ihren Grundſätzen als ihrer Freude an ſeiner Farben-

Digitized by Google

Hans Makart: Die fünf Sinne

Digitized by Google

Digitized by Google

pracht den Abschied. Graf Raczynski sagte von einem Bilde aus seinem Besitz, er wisse zwar nicht die darauf sichtbaren Glieder und Köpfe an ihre rechtmäßigen Besitzer zu verteilen; es scheine ihm der Traum eines wüsten Gelages; er verstehe es nicht; aber er sei entzückt davon. Das war der kluge Ausspruch eines Kenners. Die unbekehrte Kritik wollte aber verstehen, erklären, hinter den Gedanken kommen. Und da der Gedanke ein solcher war, der wohl mit dem Pinsel, nicht aber mit der Feder festgehalten werden konnte, so fand man die Bilder gedankenlos; man sah in ihnen teufliche Weltlust, ebenso auf der Seite der Theologen wie der Klassiziſten, die in der keuschen Sinnigkeit der Alten ihr Erbteil erblickten. Überall starke, moralische Anwandlungen! Aber endlich wurde die neue Lehre siegreich: Die Bilder sind trotz alledem schön; weg mit dem sauertöpfischen Wesen! was liegt uns daran, wenn sie in eure Ästhetik nicht passen! Das zitternde, zuckende Leben siegte über die Hofmeisterei der Kunstdenker. Viele von ihnen verließen kopfschüttelnd den kritischen Schauplatz, am Geiste ihres Volkes verzweifelnd.

Der heiße Blumenduft, der Makarts Bilder umgab, ist verflüchtet; die Farben, die er anwendete, haben schwer gelitten; die Ziele, die er verfolgte, sind nicht mehr die unseren; die Siege, die er erkämpfte, gehören der Geschichte an. Nur noch wenige führen die Anregungen fort, die so mächtig nicht nur für die Malerei, sondern namentlich auch für das Kunstgewerbe von ihm ausgingen. Makart ist der einzige deutsche Künstler unseres Jahrhunderts, der einen tatsächlichen Einfluß auf die Mode hatte. Auch diese hat sich längst geändert. Man hat den vielgeliebten Meister selbst in Wien, der Stadt, der er so lange den eigensten Ausdruck gab, zu den Toten gebettet, ihn und seine Kunst.

Äußere Schicksale und künstlerische Gegnerschaft haben Anselm Feuerbach als den vollkommensten Widerspruch gegen Makart erscheinen lassen. Nennt er doch den wahnwitzigen und wahnseligen Dekorationsschwindel das fressende Gift, das die Kunst verzehrt. Wer in asiatische Prunkteppiche eingehüllte Schemen ohne Fleisch und Knochen für große Kunst hält, der besehe sich die alten Italiener, die alle von tiefster Ehrfurcht für die Natur beseelt sind. Der Künstler soll der menschlichen Erscheinung gerecht werden und denke dann an die etwaige Bekleidung. Wer mit dem Schneider anfängt, bleibt gewöhnlich bei dem Handwerk! So und ähnlich äußert sich Feuerbach an vielen Stellen. Und doch,

Digitized by Google

verglichen mit den Anſchauungen, die vor dem Auftreten beider Künſtler herrſchten, ſind ſie einer Meinung, arbeiten ſie aus gleichen Überzeugungen heraus. Nur findet Feuerbach, der Denker, Worte für ſie, aber ſie paſſen auch für Makart. Der deutſche Künſtler, ſagt er, auf die Zeit der Cornelius, Schadow, Leſſing hinzielend, fängt mit dem Verſtande und mit leidlicher Phantaſie an, ſich einen Gegenſtand zu bilden und benutzt die Natur, um ſeinen Gedanken, der ihm höher dünkt als alles äußerlich Gegebene auszudrücken. Dafür rächt ſich die Natur, die ewig ſchöne, und drückt einem ſolchen Werke den Stempel der Unwahrheit auf. Die Griechen, die Italiener haben es umgekehrt gemacht; ſie wußten, daß nur in der vollkommenſten Wahrheit die größte Poeſie iſt. Sie nehmen die Natur, faſſen ſie ſcharf ins Auge, und indem ſie an ihr ſchaffen und bilden, vollzieht ſich das Wunder, das wir Kunſtwerk nennen. Das Ideal wird zur Wirklichkeit und die Wirklichkeit zur idealen Poeſie. Der Weg, den Feuerbach hiermit als den ſeinigen bezeichnete, war auch jener Makarts. Auch er geht von dem Natureindruck aus, der bei ihm ein farbiger Reiz, nicht eine Geſtalt iſt, und von dieſem aus ſchafft er als Maler ein Ding in Farbe, das man damals für realiſtiſch hielt, das in Wahrheit aber eine Dichtung in Farbentönen war: Nicht höchſte Dichtung, doch ſolche von ſtarker Stimmung.

Es gab eine Zeit, wo man Feuerbach noch als Genoſſen Makarts oder doch Pilotys anſprach. Er hatte im Grunde einen ähnlichen Entwickelungsgang genommen, wie dieſe. Unbefriedigt von der Düſſeldorfer, Antwerpener und Münchener Schule ging er nach Paris zu Couture, der ihn malen lehrte; dann nach Venedig, wo er Tizians Aſſunta abmalte: Ein zweiter Grund, farbig zu werden. Ihn, den ſpäter wegen ſeiner kreidigen Farben Verhöhnten, nannte noch der Kölner Maler und Kritiker Becker nicht ohne Recht als einen, der ganz und gar, was auch daraus folge, Koloriſt ſei. Seine Kindergruppen, die 1858—1859 entſtanden, und die im Ton an die Franzoſen des 18. Jahrhunderts mahnen, ſeien die Verachtung aller Wahrheit und Wahrſcheinlichkeit, lediglich um ein glänzendes Farbenſpiel hervorzubringen; keine Spur von Naturwahrheit, lediglich Kühnheit von Palette und Pinſel!

Ähnlich wandelte ſich das Urteil über Franz Lenbach, den großen Bildnismaler. Mein verſtorbener Bruder, der Kunſthändler Fritz Gurlitt, veranſtaltete einſt eine Ausſtellung von Bildniſſen

Moltkes. Den Grundstock zu diesen bildeten jene Lenbachs. Der Marschall hatte, des Künstlers Bitte folgend, die blonde Perücke abgenommen, die er sonst trug, und Lenbachs Pinsel den völlig haarlosen, glänzenden, aber unglaublich durchbildeten Schädel zur Darstellung geboten. Um sich zu versichern, ob Moltke die so gewonnenen Bildnisse wirklich der Öffentlichkeit zugänglich zu machen gestatte, hatte mein Bruder den Marschall zu einer Vorbesichtigung eingeladen. Dieser machte zu jedem Bilde seine Bemerkung. Zu jenen Lenbachs sagte er kopfschüttelnd: Der will immer einen Helden aus mir machen!

Das, was der Marschall hier einwendete, wurde gesagt vor einem jener glatzköpfigen Bilder. Moltke sah feiner als die Kritik. Nicht in der äußeren Erscheinung lag die Steigerung, sondern er merkte sie auch dort, wo alle Nebenumstände gegen diese Absicht sprachen. Ein Held im Sinne der Dichter hätte sich öffentlich nicht so gezeigt. Moltke, der als Geschichtsschreiber sich für verpflichtet hielt, die Schwächen der einzelnen Heerführer in der Darstellung zu unterdrücken, sie dem Volke als makellos erscheinen zu lassen, war für sich nicht in Sorge, wenn er äußerlich wenig martialisch erschien. Gewöhnlich gehört ja viel Haar zum echten Helden, Locken, langer Bart. Aber er hatte mit Alexander, Cäsar und Napoleon I. das Gegenteil gemeinsam. Ihm war das Heldentum peinlich, das sich in der geschichtlichen Auffassung und in der starken Betonung des Eigenartigen seines Ausdrucks geltend macht.

Lenbach als Bildnismaler ist sehr verschiedenartig. Seine Bilder von jungen Frauen und Kindern ähneln sich namentlich in den letzten Jahren zum Erschrecken. Immer dieselben Mandelaugen, dieselben halb schwärmerischen, halb weichlichen Züge, Züge wie die einer Bronze von Giovanni da Bologna oder Adriaen de Vries, dieselben nur scheinbar lebhaften Bewegungen. Es ist, abgesehen von einigen bestimmten Typen, das Bildnis der Frau von X oft von dem der Gräfin Y nicht zu unterscheiden. Späteren Zeiten dürfte es noch schwerer werden, sich aus der Überlast von Manier zur Einzelerscheinung durchzuarbeiten.

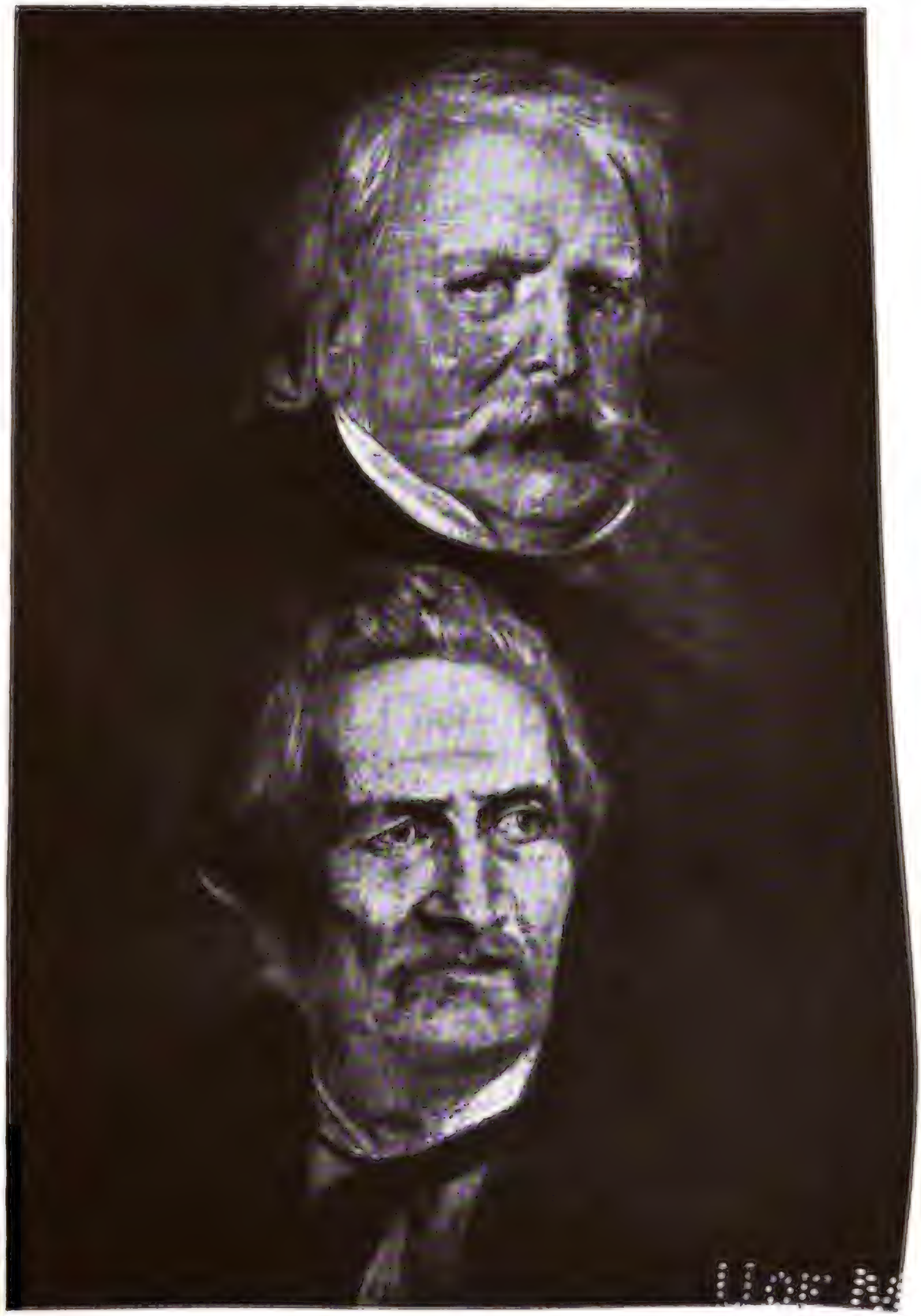
Anders bei Männern und schon bei älteren Frauen. Hier erst packt Lenbachs Kunst sich an der schärfer ausgeprägten Eigenart fest, um wieder, wie mir scheinen will zum Gemeingültigen hinzudrängen. Dies ist hier vielgestaltig, dem Einzelnen angemessen, aber doch etwas mehr als nötig eine Steigerung der

Digitized by Google

Eigenart; und eine ſolche Steigerung kann nie ganz aus dem Dargeſtellten allein herauswachſen, ſie iſt die geiſtige Zutat des in dieſen ſich vertiefenden Malers. Der Unterſchied zwiſchen einem realiſtiſchen und dabei doch groß erfaßten Bilde, wie ein ſolches Velazquez oder Hals ſchuf, und der Art Lenbachs, die in gewiſſem Sinne auch jene van Dycks war, iſt fein: aber Moltke empfand ihn, als der Betroffene; ſpäter Lebende werden ihn noch viel deutlicher ſehen.

Es iſt dieſer Idealismus vielleicht dem höchſten Werte von Lenbachs Bildniſſen gefährlicher als ſeine Abhängigkeit von alten Meiſtern. Er empfahl einmal jungen Künſtlern, ſich derart zu üben, daß ſie etwa zu einem männlichen Bildnis van Dycks ein weibliches Gegenſtück ſchaffen. Es iſt mir mehrfach erzählt worden, daß er von dem und jenem, der ſein Bildnis haben wollte, ſagte, in welchen alten Meiſters Art man ihn am beſten auffaſſe: den wie einen Gainsborough, jenen wie einen Rembrandt. Er hat ſich in heftigen Worten gegen den achtungsloſen Dünkel eines jungen Geſchlechts gewendet, das den großen Vorfahren nicht für ihre Lehren dankt, der Überlieferung den Rücken kehrt und von vorn anfangen will. Daß es Leute mit ſolchen Abſichten gibt, iſt kein Zweifel, und auch ich halte ſie mit Lenbach für Narren. Was auch der Modernſte, der entſchiedenſte Verächter der Alten kann, hat er dieſen doch zum größten Teil zu verdanken. In die Wildnis geſtoßen, ganz auf ſich ſelbſt angewieſen, hätte er es über eine Kunſt der Wilden nicht hinausgebracht. Man kann ſich von der Überlieferung nicht losreißen. Man kann aber darüber ſtreiten, ob man ſich ihr dauernd oder abſichtlich unterzuordnen habe, ob man ſich namentlich von dem Übermaß an Überlieferung nicht befreien kann, das auf der Münchener Schule laſtete. Oder vor allem, ob man nicht wenigſtens dieſe Freiheit erſtreben ſoll. Denn in den ſiebziger Jahren, ihrer Blüte, hatte die Münchener Schule gegen die Kunſtwiſſenſchaft ebenſo folgſam wie ihre Vorgängerin gegen die Äſthetik, die Malarten aller Zeiten und Völker erlernt und ſpielte nun mit unnachahmlicher Fertigkeit auf einer Menge verſchiedenartigſter Inſtrumente, ohne ein eigenes recht zu beſitzen. Lenbach hatte ſich ſelbſt geſchult durch eine Reihe meiſterhafter Kopien: es iſt dies Vertiefen in die Alten, dieſes Neuſchaffen von deren Wirken gewiß eine Tugend. Aber er will aus der Tugend eine Not machen. Während die Alten von ihrem Lehrer lernten und von dieſem wohl gelegentlich zu einem, zu zwei anderen gingen,

Digitized by



Franz Lenbach: Semper und Schwind

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl

Digitized by Google

ſollen ſich die Neuen einen ganzen Galeriekatalog von Lehrern gefallen laſſen: van Dyck, Tizian, Murillo, de Heem, Huysmans, Ruysdeal, Hobbema nannte Lenbach ausdrücklich als Meiſter, die er einem Schüler als Vorbilder empfehle. Die Schulmeinung des Mengs dämmert immer klarer aus dem Hintergrund hervor!

Und trotz alledem: einen Lenbach erkennt man als ſolchen auf den erſten Blick. Er ſelbſt zeigt ſich im Bilde, ſei es nun im Geiſt welchen Malers auch immer gedacht; der ſtärkere Teil bleibt doch die unwillkürliche Eigenart, das, was Lenbach ſelbſt in ſeinem Bilde ſtecken läßt, indem es durch Auge und Hand wandert. Als er jung und Makarts Freund war, warnte ihn Julius Meyer vor Schwankungen, wies ihn ausdrücklich auf die großen Meiſter, weil er auf die Selbſtändigkeit des maleriſchen Reizes zu großes Gewicht lege, nach einer vom Gegenſtand unabhängigen Farbenwirkung ſtrebe, die die Einfachheit der Anſchauung und die Klarheit der Geſtalt beeinträchtige. Als er dieſen Rat befolgte, und den Blick vollſtändig auf Bau und Ausdruck der Köpfe feſſelte, alles unterordnete, was deren Herrſchaft im Bilde beeinträchtigen kann, hetzte er die kritiſche Meute auf die angebliche Unfertigkeit ſeiner Bilder. Unter einem vollendeten Kunſtwerk verſtand dieſe ein ſolches, das in allen Teilen fertig, alſo ſoweit geführt ſei, als das ſehende Auge unterſcheiden kann. Seine Bilder ſind für dieſe nicht zum vollen Ende gebracht, alſo nicht vollendet. Es half nichts, was man auch gegen dieſe Auffaſſung der Kunſt vom Standpunkte des pflichttreuen Beamten ſagte; der iſt der Anſicht, daß eine Rechnung nicht nur in den Hauptzahlen, ſondern auch in den Pfennigen ſtimmen müſſe. Der Einwurf, daß die Kunſt keine Rechenaufgabe ſei, wurde mit tugendhafter Entrüſtung abgewieſen: Ehrlich muß man auch in Kleinigkeiten ſein! Es half aber auch der Kritik nichts, daß ſie ſich auf Adolf Menzel berief, der Lenbach einen Schluderer nannte: ſie beugte ſich endlich doch vor Lenbach wie vor Makart. Seit er hohe und höchſte Herrſchaften malte, mehr noch als ſich's Bismarck gegenüber zeigte, wie hoch er andere Maler in der Kraft überrage, die Größe zu verſtehen, war die Kritik abermals überwunden. Ihr wie den Laien war eine gewaltige Furcht vor dem Maler beigekommen, der ſo hoch ſtand. Sie wagte ſich mit dem Urteil nicht mehr heraus; oder ſollte wirklich die ſtarke Eigenart, die Fähigkeit, im Bilde das zu ſuchen und zu finden, was der Maler mit ihm ſagen wollte,

Digitized by Google

die Kraft, sich über die Nebendinge in die Hauptsache zu finden, so gewachsen sein, daß man später Lenbachs Bedeutung besser verstand als in den Tagen seiner höchsten Kraft? Ich wage es kaum zu hoffen.

Zwischen Makart und Lenbach bewegt sich die Entwickelung der ganzen Pilotyschule, das, was sie an Farbe und an Ausdruck zu geben hatte. Viel treffliche Meister haben auch ihrerseits innerhalb dieses Kreises eine geschlossene Stellung behauptet. Ich empfinde es als eine peinliche Beschränkung, als einen Mangel an Dankbarbeit, an wohlverdienter Wertschätzung oder doch an dessen äußerem Bekunden, daß ich der Versuchung, auch ihnen hier eine eingehendere Huldigung darzubringen, widerstehen muß.

Ist es erlaubt, mit dieser Verbeugung auch an Fritz August Kaulbach vorüberzugehen? An dem Meister, dem nachgerühmt wird, im ganzen großen Reich der Frauen bestochene Richter zu haben; denn er schmeichle ihnen nicht, sondern sehe sie nur schöner, reizvoller, anmutiger, bedeutender als andere. Ist er es doch gewesen, dem 1886 die Leitung der Münchener Akademie nach Pilotys Tode anvertraut wurde, und zwar unter dem Beifall seiner Genossen, die in ihm einen der berufensten Führer in das Reich der neuen Kunst erblickten; jener neuen Kunst, die durch Eroberung der alten ihr Gebiet immer weiter ausdehnte. Wieviel Freude hat er geweckt, der Maler so vieler vornehmer Männer, so feingestimmter Erinnerungen an das schöne Leben vergangener Jahrhunderte, so köstlich geschmückter Burgfräulein, der so lustig ihre Bierkrüge schwenkender Schützenliesl und all der frohen Erzeugnisse für die festlichen Stunden im Kreise der Künstler, in der „Allotria". Damals war der neue Direktor 37 Jahre alt: Viel ehrwürdige Professoren, vor allem Lindenschmit, die letzte Säule der „großen" Kunst, wurden von dem jungen, eben geadelten Künstler überflügelt. Das war für die ein arger Schlag, die in dem ganzen Treiben der jungen Stilisten nur übermütige Laune sahen: Der Delikatesse, der Grazie, dem Chic, der Kaprice, dem fast entnervten Geschmack, sagte damals Helferich, wurde die große und gut erhaltene Perücke der akademischen Würde zugeworfen: Die Zeit der Feste, der lustigen Verkleidungen, des blitzenden Geschmeides und der vornehm abgewogenen Landsknechtsderbheit begann die Führung in München zu nehmen. Nun hat Kaulbach schon längst seine Würde wieder niedergelegt. Er steht aber trotzdem fest in der Gunst der schönen

Digitized by Google

Welt: Er malt Bildnisse und gelegentlich auch einmal eine Beweinung Christi, beides mit gleicher Feinheit der Nachempfindung. Und so wenig seine Kunst der seines Onkels und Vorfahren an der Spitze der Akademie gleicht, jener Wilhelm Kaulbachs, so sehr doch die innerste Triebfeder zu dieser: Kaulbach ist ein Mann sicher von untadeligen Sitten. Ich fürchte, der erste zu sein, wenn ich seiner Kunst etwas nachsagen wollte, was gegen diese wäre. Ich entdecke mich ihm gegenüber als sauertöpfischen Moralisten, wie seinem Onkel gegenüber. Aber eine verehrte Frau möchte ich doch nicht gern von ihm malen lassen. Seine Frauenbilder sehen einen mit so blitzenden Augen an: Na, wie gefall' ich dir! Sie sind alle so schmackhaft; man möchte sie alle in die Backen kneifen, wenngleich die Prinzessinnen und Königinnen sehr von oben herab sagen: Nur Prinzen und Königen ist das bei mir erlaubt. Sie haben so verflucht runden Busen und so dralle Glieder, daß einem das Wasser im Munde zusammenläuft; Kaulbach ist ein vorzüglicher Schneider, der an ihren schlankem und doch vollem Leibe so viel umhüllende Zier und Falten zu legen weiß, daß alle Reize doppelt reizend zu Tage liegen. Man sieht nichts, was die Sitte zu sehen verbietet, aber man sieht alles, was zu sehen unverboten ist: Ein nackter Arm ist ganz allerliebst nackt. Wohl ist Kaulbach ein großer Künstler, ein Mann, der die Verehrung seiner Auftraggeber verdient, dem sie für die liebenswürdige Behandlung ihrer Erscheinung zu Dank verpflichtet sind, der sie zu bestechen weiß durch ihre eigene Schönheit: Aber ich bin unfähig, diese Größe ganz zu verstehen. Nicht daß ich ihm nicht dankbar wäre für manche frohe Stunde. Ich habe meine Schwächen anzuerkennen nie gezögert, meine Sünden verschweige ich aber gern. Und deshalb bin ich nie in Versuchung gekommen, meine Wertschätzung für Kaulbach zu verbergen. Denn wer sollte sich nicht der Meisterschaft seines Pinsels, der Treffsicherheit und Feinheit seines Tones, der Schmuckwirkung jedes seiner Bilder freuen; wem nicht die untrüglich klare Anordnung und die Lebendigkeit jedes seiner Bilder gefallen!

Und so gibt's noch manch einen in München, der sehr berühmt ist und sehr viel kann, der also ein Recht auf Ruhm hat: Und doch kann ich hier nicht einmal jeden solchen nennen!

Für die Landschaftsmalerei war die gleiche Aufgabe wichtig, wie für die übrigen Künste: Es hieß Kräfte sammeln, lernen, um den realistischen oder idealistischen Absichten der Zeit besser

Digitized by Google

gerecht zu werden, als bisher; um auch hier den Wert des Bildes auf den künſtleriſchen, ſtatt auf den gegenſtändlichen Gehalt zu begründen. Die Kunſtgelehrten verlangten Ausweitung des landſchaftlichen Sinnes bis zur „Univerſalität“; ſo Anton Springer. Welche ungeahnte Fülle von Anſchauung ſteht uns nicht gegenwärtig zu Gebote, ſagt er 1859, welche reichen Mittel und Wege, das Auge zu üben, liefert nicht die moderne Wanderluſt! Landſchaftliche Formen wehen uns heimiſch an und ſind uns unmittelbar verſtändlich, von deren Daſein unſere Vorfahren kaum eine Ahnung hatten. Springer lobt den weſentlichen Einfluß, den die wiſſenſchaftliche Bildung auf die Kunſt gehabt habe, die moderne Naturverehrung. Er habe durch die Hinneigung zum Realismus namentlich der Düſſeldorfer Schule ein friſches, kräftiges Leben eingehaucht.

Der Zug der Zeit drängte die Maler in die Ferne. Während die Engländer gerade damals das Reiſen aufgaben und unter Conſtables Einfluß heimiſch und einfach zu werden begannen, kam für die Deutſchen die Wanderſchaft in Schwung. Wer ſehen will, was ſie aufgaben, der gehe in die Hamburger Kunſthalle, der ſuche etwa in Wien oder Frankfurt nach den Reſten einer vergeſſenen, verachteten Kunſt. Es kommt einem der Zorn an, wenn man ſieht, was damals von dieſer geleiſtet wurde: Dieſe liebenswürdige Vertiefung in den hellen Tageston, dieſe klare Wahrheitsliebe, dieſe freundlich hellen Augen, die ſo ganz anders ſahen als etwa ein Fritz Auguſt Kaulbach: Vollendete Ehrlichkeit, die ſich ängſtlich hütete, die Richter zu beſtechen; aber das Soll der Kunſt aufdeckte, um zu zeigen, daß es mit dem Haben der Natur übereinſtimmte. Die Tage kommen noch, ſo ſchrieb ich in der erſten Auflage dieſes Buches vor ſechs Jahren, in denen man erkennen wird, welche Laſt von Schuld auf der Kunſtkritik liegt, die die deutſche Landſchaft von ihrem Wege abdrängte, ſie auf franzöſiſche und italieniſche Bahnen lenkte. Die Tage ſind inzwiſchen gekommen, die Jahrhundertausſtellungen von 1906 haben ſie gebracht. Von Martin Gensler, der die blauen Schatten des Freilichtes zuerſt in voller Schärfe erkannte, ſagte man, er leide an einem Fehler der Augen. Er mußte brauner werden in ſeiner Kunſt, um von ihr leben zu können. Andere drängte man in die Ferne. Faſt alle die Heimatmaler vergaß man, die großen Reiſenden kamen zu Ehren.

Der für die neue Richtung bezeichnende Maler iſt der zumeiſt

Digitized by Google

in Frankreich, aber nach engliſchen Vorbildern geſchulte Berliner Eduard Hildebrandt, der Maler des Kosmos, wie man ihn nannte: Seine Tätigkeit umgab faſt ununterbrochen lautes Trompetengeſchmetter. Hildebrandt umſegelte die Erde; er brachte eine große Anzahl farbenprächtiger Aquarelle mit, die durch den Buntdruck vervielfältigt zu den erſten gelungenen Erzeugniſſen dieſer Kunſtart gehörten. Ihm folgte ſehr bald Carl Werner, der wenigſtens bis nach Ägypten vordrang und auch ſeinerſeits die Friſche der Waſſerfarben, wie ſie die Engländer ausgebildet hatten, zur Darſtellung des Orients und Venedigs und ihrer hellleuchtenden Töne benutzte. Werners Einfluß auf die italieniſche Kunſt iſt ein geradezu durchſchlagender. Man freute ſich auch unter den deutſchen Kunſtkennern, daß der Wirkungskreis der Realiſtik durch dieſe Maler erweitert wurde. Sie ſolle aber, ſo hieß es, nicht auf die Neugierde rechnen, nicht bloß Teilnahme am Stoff erwecken, ſondern Empfindungen anregen. Man war erſtaunt über Hildebrandts Bilder, obgleich man ihm nicht nachzuſagen wagte, ſie ſeien falſch; man machte ihm nur die Luſt zum Vorwurf, das Auffallende, Seltene malen zu wollen. So urteilt Springer. Es half nichts, daß Hildebrandt verſicherte, die Farben, die er gebe, ſeien dort bei den Gegenfüßlern gar nichts Auffallendes. Es blieb dabei: er male „Phänomene“, er erſtrebe phantaſtiſchen Eindruck und vergeſſe darüber die Regeln des Aufbaues und der Form, die ihm nur als Unterlage zur Darſtellung von Lichtwirkungen diene. Und das wollte man nicht, das war etwas zu Neues, als daß man es billigen könne; das ſei nackter Naturalismus ſtatt des nun ſchon kritikfähig gewordenen Realismus. Sagte doch Springer, damals ein „Jüngſter“, der England kannte, von Turner, dieſer habe die Wiedergabe des Sonnenlichtes mit beiſpielloſer Rückſichtsloſigkeit mißbraucht. Bis zu ihm folgte die Realiſtik, wie ſie Springer vertrat, den Künſtlern noch nicht, und Hildebrandt hatte auch nicht die Kraft, die widerſtrebende mit ſich fort zu reißen.

Die Reiſen der meiſten Maler erſtreckten ſich nur auf Italien. Die dort Schaffenden haben das Wenigſte in Frankreich und das Meiſte im Lande ihrer Sehnſucht ſelbſt gelernt. In Frankreich war damals in den akademiſchen Werkſtätten für die Landſchafter nicht viel zu holen. Die deutſchen Maler mußten unmittelbar vor der Natur den Fortſchritt ſuchen. In Italien fanden ſie die alte Kochſche Schule im Abſterben. Preller und Rottmann hatten

Digitized by Google

kaum noch auf die zu jener Zeit in Rom ſchaffenden jüngeren Künſtler Einfluß. Ja, Preller haßte ſie. Der Landſchaftsmaler-Janhagel, ruft er 1860 in Rom aus, werde den von ihm nicht minder gehaßten realiſtiſchen Bildnismalern bald in die allgemeine Verachtung folgen. Wie traurig, daß dieſe Leute in der erſten Kunſtſtadt ihr Unweſen treiben; daß die frechſte, in Schmutz geborene Kritik der Neuzeit es wage, Cornelius und Overbeck, die feſtſtehenden Säulen alter Kunſt, die zum Himmel emporragen, anzugreifen. Koch, dieſer einzige Menſch, ſtarb wenig verſtanden. Schimpf und Schande unſerer Zeit! Preller, der Idealiſt, ſcheint ſeine Bemerkungen namentlich auf die Achenbach und auf Anton Springer gemünzt zu haben. Es iſt immerhin gut zu wiſſen, daß auch dieſe einſt von den Alten für elende Abſchreiber der gemeinen Natur und für Schandmäuler gehalten wurden.

In Rom kamen und gingen der Künſtler viele. Es ſei mir erlaubt, wieder meines Vaters Erwähnung zu tun. Franz Catel, der letzte unter den in Rom tätigen Kochſchülern, ſagte, mein Vater habe Italien am beſten zu malen verſtanden; Kugler fand, er zeige die italieniſche Natur von einer neuen Seite; Oswald Achenbach ſchrieb ihm wiederholt, durch ihn habe er Italien malen gelernt. Das Neue war nicht eine erneute Anlehnung an Claude Lorrain oder Elsheimer, wie denn überhaupt die deutſchen Landſchafter mehr im Gebirge als in den Galerien von Rom ihre Staffeleien aufſtellten. Das Ziel war auf eine neue Kunſt gerichtet. Der Realismus des Norden ſollte mit dem Idealismus des Süden verſöhnt werden. Man wollte aus den Rottmannſchen Effekten, aus dem ins Panoramenartige überfließenden Stil zu einer einfacheren Kunſt, aus der Anwendung derber maleriſcher Mittel der Feinheit der Naturtöne näher kommen, die Schwingungen der Berglinien, die eigentliche Form maleriſch erfaſſen und doch dabei ein geſetzmäßig ſich aufbauendes Bild ſchaffen, wahr und ſchön zugleich ſein.

An dieſer Aufgabe arbeiteten viele Künſtler gemeinſam: die Brüder Fries und Achenbach, der Berliner A. Wilh. Schirmer, der von Turner beeinflußt war, der Ungar Karl Markó und jüngere. Sie ſuchten Klarheit des Aufbaues mit Wahrheit in Ton und Zeichnung zu vereinen, den Fernblick in ſeiner kräftigen Modellierung und feinen Tönung, die Hebungen und Senkungen des Geländes in Lichtwirkung und Zeichnung feſtzuhalten, den Duft

Digitized by Google

oder die Klarheit Italiens mit seiner Formenstrenge zu verbinden. Alle damals in Italien weilenden Maler liebten es, den Abend und den Herbst darzustellen, denn die beiden gaben der Natur jenen Braunton, den sie anstrebten. Völlig verpönt war das leuchtende Grün. Der deutsche Frühling war für sie eine malerische Unmöglichkeit, wie seine Farben auch der ganzen Pilotyschule fehlen. Die kunstgeschichtliche Entwickelung der Malerei hatte in allen Gebieten auf den braunen Grundton der Bilder geführt. Man sah die hellere Färbung, wie sie fast allein die Hamburger aufrecht erhalten hatten, als eine veraltete, harte, kalte an. Künstler und Kunstfreunde gewöhnten das Auge an den tieferen Ton, fanden von nun an diesen vorzugsweise in der Natur, namentlich dort, wo ihnen die Natur malerisch erschien. Der Kreis schönheitlichen Empfindens war damit geschlossen: Man hatte einen festen Begriff idealer Landschaft durch die Kunst aufgestellt, suchte in der Natur das diesem Entsprechende und empfand nur dieses Wiedergefundene als künstlerisch schön. Natur und Kunst bestätigten sich gegenseitig. Die eigentümliche Mischung von braunen Halden und bläulichen Schatten in den Bergen der oberitalienischen Seen oder des Volskerlandes, das warme Braun des dürren Grases der Campagna, das prickelnde Abendlicht in den graugrünen Oliven, diese im Bild so beliebten Töne waren alle wirklich in der Natur vorhanden. Man soll nicht glauben, daß diese Bilder nicht wahr seien. Ich wenigstens, der ich mich darauf drillte, die Welt mit Maleraugen zu sehen, habe sie alle zu meiner herzlichen Freude in Italien wiedergefunden. Aber jene Drillung besteht darin, daß ich nicht mit eines, sondern mit verschiedener Maler Augen zu sehen versuchte und, wie mir scheint, auch lernte. Weil dem so ist, kann ich selbst auch nichts machen, ist aus mir ein schlechter Künstler geworden; drum bin ich auf die Kunstkritik hingewiesen, so klippenreich sie mir auch scheint. Wohl ist die Begeisterung für den brauneren Süden, das Braunsehen überhaupt eine Einseitigkeit, schließlich eine Verbildung des Auges. Mein Vater hat später oft bedauert, nach Italien, nach Dalmatien, nach Griechenland, nach Spanien gegangen zu sein. Das alles habe ihn, so sagt er, nur verwirrt; könnte er nochmals anfangen, so würde er in Holstein geblieben sein, dessen Töne er in späteren Jahren mit Sehnsucht wiederzufinden suchte.

Es kam später die Kunst auf, in der Natur das Blau zu

Digitized by Google

ſehen, die Auflöſung der Bilder in bläulich-weißem Licht zu beobachten. Es iſt nicht minder wahr als das Braun, ja, es iſt wohl wahrer, da es die häufigeren Natureindrücke gibt. Schlecht beraten ſcheinen mir in beiden Fällen nur jene, die von den Leitenden nur mitgenommen ſind, nicht malen wie ſie ſehen, ſondern wie dieſe lehrten; ſchlechter noch beraten ſind jene, die andere für blind halten, weil ſie anders ſehen. Bei den Malern der fünfziger Jahre wurde das warme Sonnenlicht, das in der Natur ſo oft weiß iſt, freilich ſtets ockerfarbig, gelb. Ein gelblicher Ton hieß in der Werkſtättenſprache warm. Am wenigſten folgten dieſer Richtung die Münchener, Morgenſtern und die Seinen. Sie traf noch für lange Zeit die Mißbilligung oder Nichtbeachtung, während die neurömiſche Landſchafterſchule ſeit den fünfziger Jahren den lauteſten Beifall fand, zu jener Zeit, da ſie das beſte an ihr, die farbige Unbefangenheit, den römiſchen Zielen der Farbengebung opferte.

Die große Frage jener Zeit lag anders als heute in der Landſchaftsmalerei; einen weiten Blick in die Natur in ein Bild zuſammenzufaſſen und auf der Leinwand maleriſch beherrſchen zu lernen, das war das Ziel; den großen maleriſchen Gegenſtand zu beherrſchen, nicht wie bisher, durch Künſte des Aufbaues: rechts ein dunkler Baum, links ein dunkler Baum, ein Halbſchatten im Mittelgrund, der Vorder- und Hintergrund trennt. Jetzt galt es, Tiefe ins Bild zu bringen, das Auge einen weiten Weg im Bilde wandern laſſen, die Feinheiten der Abtönung der Form zu erfaſſen, den Ausblick ohne ſolche derbere Kunſtgriffe durch die Wahrheit der Farbe zu einem Bilde zu geſtalten. Das wollte erlernt ſein und wer das erreichte, der hatte die Kunſt wieder um ein gutes Stück vorwärts gebracht. Es war unmöglich, ſich gegen die Fortſchritte der Malerei zu verſchließen, gegen die breitere, tonigere Behandlung des Pinſels, gegen die ſichere Beherrſchung der Farbe, gegen die größere Übereinſtimmung der Geſamtwirkung; man konnte die Vorteile nicht ablehnen, die die Geſchichtsmalerei dem Schaffenden darbot. Der in Rom im Kreiſe von Künſtlern und Kritikern wie Stahr, Hettner und anderen lebende Dichter Friedrich Hebbel, meines Vaters vertrauter Freund, kennzeichnet gut die Aufgabe der Landſchafter jener Zeit, die verwirrende Maſſe der Eindrücke durch den ſiegreichen Künſtlerblick zu klären, in ſeinem Sonett an meinen Vater, das er wohl auf der Reiſe nach Wien 1846 ſchrieb.

Digitized by Google

Andreas Achenbach: Mühle am Waldbach

Originalaufnahme aus der Dresdner Galerie

Digitized by Google

Ich dachte dein, als ich die Herrlichkeiten
Der Steiermark vom Berg herab erblickte
Und im Empfindungsnebel faſt erſtickte,
Weil mir die Kraft gebrach, ihn abzuleiten.

Denn wer, wie du, in nebelhafte Weiten
Den Künſtlerblick ſo oft ſchon ſiegreich ſchickte,
Und ſicher war, daß keine ihn verſtrickte,
Vermag auch dort mit der Natur zu ſtreiten.

Zwar werde ich dir nie die Hand mißgönnen,
Doch könnt' ich dir das Auge faſt beneiden,
Vor dem des Chaos Formen nicht beſtehen.

Ich möchte Bilder ſchauen, nicht machen können,
Und bloß, um nichts vom Häßlichen zu leiden,
Denn niemals hat's der Maler noch geſehen.

Im Streite mit der Natur Bilder ſchauen; die Natur ſehen, aber aus ihrer Erſcheinung unbefriedigender Fülle das Maleriſche herausreißen, alſo in ihr das Kunſtwerk finden; und das Gefundene wahr wiederzugeben — das war das Ziel.

Die älter werdenden Realiſten der Düſſeldorfer Schule rechnete ſchon Franz Kugler um 1848 zu den Klaſſikern der Landſchaft. Sie wurden zu ſolchen vollends in den ſpäteren Jahrzehnten. Die beiden Achenbach löſten ſich als glänzende Sterne dieſer Kunſt aus dem ſie umgebenden Kreiſe ab. Andreas Achenbach behielt in den Augen der älteren Kritiker freilich einen romantiſchen Beigeſchmack: wir ſehen ja in einem lieben altbekannten Geſicht noch Züge der Jugend, die ein Fremder nicht ahnt. Seine Zeitgenoſſen ſahen in ihm ſchon eitel Realismus. Er machte ſich, ſagte 1887 Ludwig Pietſch, von den herkömmlichen Brillen frei, durch die Stiliſten und Idealiſten die Natur anſahen, für die Italien noch lange die erwünſchte Quelle geweſen iſt; die dort die Natur nach hergebrachten, von Pouſſin und Claude Lorrain abgeleiteten Geſetzen und Regeln der höheren Kunſtſchönheit ummodeln und anordnen zu müſſen glaubten! Man glaubt einen Modernen zu hören, der etwa über Liebermann ſchreibt und Achenbach die Leviten lieſt. O du heiliger Böcklin, ſagte im ſelben Jahre Stauffer-Bern, du biſt wirklich der einzige, der bis dahin Waſſer und Meer gemalt hat. Achenbach und Genoſſen malen auswendig, nicht auf unmittelbare Beobachtung gegründet: Seifenſchaum und Mehlſuppe und Pinſelturnerei, aber kein Meer. Das iſt Spezialiſtentum, ruft er weiter

Digitized by Google

aus: Achenbach hat ſeit dreißig Jahren beinahe nichts, gar nichts gemalt als immer dasſelbe ſogenannte ſturmgepeitſchte Meer oder denſelben Mühlbach mit derſelben Mühle in derſelben Stimmung! Es war, ſagt Pietſch dagegen, als habe Achenbach erſt die Maler die unbegrenzte Verſchiedenheit, den unerſchöpflichen Reichtum des Meeres erkennen gelehrt, das er mit unvergleichlicher Tatkraft, leidenſchaftlichem, dramatiſchem Leben ſchildert! Da kann nun jeder ſich ſeinen Achenbach aus der Kritik herausſuchen, wie er ihm paßt. Tatſächlich iſt nur, daß er den in den Niederlanden und von Everdingen angeregten, in Norwegen aufgenommenen bläulichen, kälteren Ton, und die Düſſeldorfer Spitzmalerei 1844 in Italien aufgab, ſich dort einer inzwiſchen ſchon fertigen Auffaſſung anſchließend, die Breite des Vortrags und die Tonigkeit der farbigen Behandlung annahm. Aber er fügte ihr einen beſtechenden Reiz für das Bewegte, Lebendige hinzu, für das fließende Waſſer, die ſtark ſich auftürmenden Wolken, die Stürme auf Land und See, für eine Dramatik, wie ſie neben ihm namentlich Calame entwickelt hatte. Er hat Ausgezeichnetes auf dieſem Gebiete geleiſtet, und Pietſch hat ein gutes Recht ihn zu feiern; aber er hat dasſelbe mit immer geringerer geiſtiger Anſtrengung fortgemalt, und wer nur den alten Achenbach kennt, durfte über ihn urteilen, wie es Stauffer tat.

Noch vor wenigen Jahren begrüßte Oswald Achenbach meinen Vater als jenen, der ihn Italien darſtellen gelehrt habe. Dieſer aber hat ſich immer dahin geäußert, Achenbach habe ihn weit übertroffen. Ohne Neid ließ er ihm unbedingt den Vortritt, den er auch in der Öffentlichkeit durchaus beſaß, da er bald als einer unſerer erſten Landſchafter neben ſeinem Bruder galt. Welcher Reichtum im Ton, im Gegenſtand: Ein Raketenfeuer an Glanz, Funkeln, Leuchten, ein ſprudelnder maleriſcher Geiſt von ganz außerordentlichen Fähigkeiten. Es muß dem Maler überlaſſen bleiben, was er im Bilde geben will. Die Zeit der Einfachheit im Gegenſtande, der Entſagung auf deſſen Schönheit, die in den neunziger Jahren herrſchte, hat ſich über das Zuviel bei Oswald Achenbach luſtig gemacht. Welchen Aufwand an Bauten und Bäumen, an Lichtwirkungen und Menſchen, an Staub und Sonne in ſeinen ruhmredigen Bildern, um die gewünſchte Wirkung zu erzielen. Es ſcheint, als wolle er Italiens Ehren verkünden; als male er in der Abſicht, den Fremdenverkehr zu heben!

Digitized by Google

Auch in München ging der Braunton der Zeit nicht spurlos an den Malern vorüber, die man dort im Gegensatz zu Rottmann Stimmungsmaler nannte. Aber sehr rasch wurde man sich dort klar, daß die Akademie, an der Cornelius die leitende Stellung hatte, wie jene deren Leiter Wilhelm Kaulbach war, für eine feinere Naturbeobachtung keinen Raum ließ. Man mußte die Kunst an anderer Stelle suchen, wenn man über die Art der nordischen Künstler und des Bürklein und Heinlein hinaus wollte. Ed. Schleich zog in die Niederlande, nach der Bretagne. Er wollte sichtlich die Quelle kennen lernen, aus der die Franzosen jener Zeit Frische tranken: Es sind die Gegenden, die Bonington und andere Engländer der Welt als höchst malerisch erschlossen. Von da kehrte er heim und lernte aufs neue das Malerische der Heimat erkennen. Das Entscheidende dabei war doch, daß Morgenstern in der Umgebung Münchens sitzen blieb, auch hier zwar das braune Dachauer Moos bevorzugend, aber doch ohne die Absicht es klassisch umzugestalten. Vor allem Rahls berückendes Künstlertum riß die Maler mit fort, farbiger, tieftöniger, einfacher und breiter zu werden. Friedrich Voltz ging in den vierziger Jahren nach Belgien. Er lernte dort die Kunst, wie sie von Troyon ausging und bald weltbeherrschend werden sollte. Die Brüder Albert und Maximilian Zimmermann suchten in Ruysdael Rettung: Er lehrte sie auch die heimische Natur erkennen. Anton Zwengauer malte seine die großen Stimmungen der abendlichen Natur anrufenden Bilder, Adolf Lier ging zu Dupré, um aus der Spitzmalerei und dem wohl abgewogenen Aufbau zu freiererer Behandlung zu gelangen. So entwickelte sich in München eine Malerei, die sich mit der englischen eines de Wint oder Cox deckt, klare Aussichten in die Weite in etwas gesteigertem Ton gibt. Man lernte durch Lier von den Franzosen vor allem eines: daß das Bild Raumtiefe erhält durch das Zusammenstellen der beiden großen Hauptrichtungen der Natur, die Wagrechte und die Lotrechte; man nahm von Daubigny und seiner Schule dies Gesetz auf, das später in den Arbeiten Marées zum vollen Bewußtsein kam. Daher die Liebe der Münchener für die Ebene, für den Chiemsee mit seinen flachen Ufern, ihre Freude an großen, flach hinziehenden Wolkenbänken. Aber es war eine Schwäche der Münchener Landschaft, daß sie sich an Fremdes anlehnte; auch sie kam nicht zum Schaffen aus erster Hand, sie bildete nicht weiter, was am Ort vorhanden

Digitized by Google

war. In einer Zeit, in der die ganze deutſche Kunſt nach Frankreich umſchwenkt, folgt ſie der Marſchrichtung: Männer wie der Belgier Edmond de Schampheleer, der lange in Deutſchland tätig war, vermittelten dieſen Umſchwung.

Die für deutſches Weſen, namentlich für die jüngſte Zeit des Schaffens entſcheidende Kunſt blieb aber trotz allen realiſtiſchen Verſuchen die alte idealiſtiſche Landſchaft, wie ſie von Koch herſtammt, wie ſie Preller und J. W. Schirmer fortführten, und wie ſie in Arnold Böcklin und Hans Thoma heute noch lebt und blüht.

Schirmer war der eigentliche Gegenſatz zu der auf Leſſing und die Hamburger zurückführenden Schule, obgleich beide Führer in Düſſeldorf und Karlsruhe gemeinſam miteinander wirkten. Die Frage, die den Kreis um Achenbach von den um Schirmer trennte, war, ob die Wahrheit und Schönheit der Natur allein ein Bild machen könne, oder ob noch ein Gedanke dazu gehöre. Mir iſt als Atelierbeſuch, ſagte mein Vater, ein Bauer lieber als ein Gelehrter; der Bauer erkennt, ob ich eine Eiche oder Buche, Buchweizen oder ein Kornfeld male; der Gelehrte will immer was am Bild erklären; er ſucht etwas darin; er guckt nicht auf die Leinwand, ſondern hinter die Leinwand. Dieſes Gucken hinter die Leinwand ſtak aber tief im Geiſte der Zeit. Man nannte die ſchlichte Naturdarſtellung naive Poeſie, ſie erſchien wie Volksgeſang; vom reifen Künſtler forderte man aber bewußte Dichtung, Kunſtgeſang. Schirmer lieferte dieſen. Feuerbach erzählt von ihm, er ſei ein dicker, knorriger Mann geweſen, der durch ſeine teutoniſchen Eichenwälder eine Art von Düſſeldorfer Berühmtheit erlangt hatte. Seine Arbeiten zeigten eine gewiſſe Derbheit, und man hätte ſich ihren Schöpfer wohl als einen kräftigen Mann denken können; aber er barg unter der Hülle ſeiner Biederkeit eine ſchwankende, leicht zugängliche Seele. Das ſind Vorwürfe, die man im Grunde alle für Lob nehmen kann. Jedenfalls hat Feuerbach darin recht, daß Schirmer den Einflüſſen der Zeit nachgab. Er ſchuf hiſtoriſche Landſchaften, die aber weniger, wie jene Prellers, auf Zeichnung, als vielmehr, obgleich ſie als Kartons entworfen waren, auf Farbe berechnet ſind. In dieſen ſtellte er ſinnbildliche Vergleiche zwiſchen den Tageszeiten und Lebensarten an, die er nach Art bibliſcher Gleichniſſe fortſpann. Vorſichtig baute er ſeine Bilder aus fleißigen Studien zuſammen; vorſichtig griff er, ſich ſelbſt mißtrauend, zu fremden bibliſchen Darſtellungen,

Digitized by Google

um durch deren Einflechten in das Bild diesem Gehalt zu geben, sie zu biblischen Landschaften zu erheben. Sieht man die Reihe der gleichzeitigen Kritiken durch, so findet man auf ihn eine ganze Flut lobender Beiworte ausgeschüttet, die so gelehrt und schwungvoll sind, daß man sie, wenn man selbst einigermaßen Augur ist, mit verständnisvollem Lächeln begrüßt. Er hebe das Plastische in der Natur mit besonderer Kraft hervor, finde aber nicht die hinreichend warme Farbe; er bilde jede Einzelheit sorgfältig nach der Natur, biete jedoch wohl der Phantasie, nicht aber dem Herzen Speise; er bringe wohl eine gemütvolle Darstellung des wahren Seelenaffekts der Natur zuwege, idealen Duft dichterischer Empfindung, aber er entbehre jener liebenswürdigen Hingabe an den Gegenstand, der naiven Poesie des unbewußt schaffenden Künstlers. Mag sich nun aus all diesen Urteilen der Leser selbst einen Vers auf den Maler oder auf die Kunstrichter machen — eines steht fest, daß beide einander nur selten recht verstanden.

Vielleicht ist es einem Nachlebenden leichter, sich in Schirmers Kunst zurechtzufinden. Er hatte Achtung vor der Naturwahrheit und konnte nicht, wenigstens nicht in jüngeren Jahren, mit den Dingen in der Landschaft so umspringen, wie es Rottmann tat. Er war feinsinnig genug, um in der Natur mehr zu sehen, als Ton und Massen. Wenn er fleißig arbeitend vor der Natur saß, spielten sich in ihr vor seinem Geist Vorgänge ab, die er nicht festzuhalten vermochte. Er sah den Erlkönig in den alten grauen Weiden, ganz wie Schwind, aber er konnte nur die alten Weiden malerisch wiedergeben. Das ist der Zwiespalt seines Schaffens. Und da suchte er denn fleißig zusammen, was in seine Landschaften hineinpaßte, lehnte sich an Bibel und Dichtung an, um durch sie seine Stimmung zu erklären, die er weder durch die Kraft der Töne noch durch die Kraft der Einbildung auszudrücken vermochte. Wenn Riegel die innere Zusammengehörigkeit dieser Bilder rühmt, so gefallen ihm gerade die Schwächen der Bilder. Nehme man, sagt er, die Gestalten aus ihnen heraus, so nehme man ihnen den „Charakter". Wer das wolle, habe Schirmers Absichten nicht begriffen, seine durchweg dichterischen, tief empfundenen Schöpfungen nicht verstanden, da Handlung, Art der Natur und Stimmung der Landschaft eines seien, das Ganze erst aus dem innigsten, ungezwungensten Zusammenhang dieser Teile entstehe. Riegel sah wohl, was Schirmer wollte, aber er scheint mir das Erreichte zu überschätzen.

Digitized by Google

Wie dieſe Teile aber zu einem zu ſchaffen ſeien, das hat den Franzoſen Corot und den Deutſchen Böcklin gelehrt, Schirmers größter Schüler. Erſt verhältnismäßig ſpät kam Böcklin mit ſich ins klare. Er war in den Niederlanden, in Paris geweſen, kam 1850 nach Rom. Dort ſtand er vor allem Heinrich Franz-Dreber nahe, einem Schüler Ludwig Richters, der ja auch wie Schirmer als Maler Italiens zur hiſtoriſchen Schule gehörte. Wenn man Franz Drebers Barmherzigen Samariter von 1848 und ſeine Idylliſche Landſchaft von 1858, beide in der Dresdener Galerie, mit gleichzeitigen Bildern Böcklins vergleicht, in Farbenbehandlung, Verhältnis von Landſchaft zu den in ihr dargeſtellten Menſchen dichteriſcher Auffaſſung, ſo erkennt man deutlich, daß Böcklin ein Sohn der alten, jetzt ſo verhöhnten geſchichtlichen Landſchaft iſt.

Erſt zu Ende der fünfziger Jahre wurde man auf ihn aufmerkſam. Die Münchener Künſtler, die Corot und Millet, die Cazin und Moreau geſehen hatten, begannen ſich mit ihm zu beſchäftigen. Das Jahr 1860 war für ihn entſcheidend. Plötzlich waren aller Augen auf ihn gerichtet. Er wußte die alten Sagen in die italieniſche Landſchaft hineinzudichten, aber nicht, indem er die fertigen Gebilde in eine maleriſche Heimſtätte ſtellte und nicht, indem er für eine Gegend die paſſenden Leute ausſuchte, ſondern durch einen eigentümlichen Vorgang des Gebärens beider Beſtandteile ſeiner Bilder aus einem Wurf. Einem ſo feinen Beobachter wie Viſcher entging die Bedeutung des Meiſters nicht. Böcklins Pan, ſeine verliebten Faune, ſagt der ſchwäbiſche Philoſoph, ſind überzeugend, lebensvoll, ſtimmungsreich gegeben, ſo daß man den Seelenvorgang, der ſolche Traumbilder der Alten, ſolche dunkle ſagenhafte Vorſtellungen erzeugte, angeſichts der Bilder leicht und ſchnell in ſich wiederholt. Die einſame, wilde Berghöhe ſtimmt geſpenſtiſch, und irgend ein Laut, ein Schall in der Wildnis vergrößert ſich der ſchon gewordenen Einbildung zum geiſterhaften Ruf einer dunkel geahnten Naturgottheit. Dennoch bleiben für Viſcher die Bilder „geniale Spezialitäten“. Böcklin, ſagt er, will nicht bloß Landſchafter ſein, er iſt ein Dichter, er will erzählen. Im Vereinen beider Kräfte entſteht ein zwiſchen Landſchaft, menſchlichem oder ſagenhaftem Lebensbild ſchwankendes Ganzes; es iſt ſowohl dies wie jenes, eben darum aber weder dies noch jenes. So urteilte der Äſthetiker romantiſcher Schule.

Digitized by Google

Böcklins Entwickelung gab ihm in dieſer Ausführung recht. Er wurde vorwiegend eines: der Erzähler. Er trennte ſpäter zumeiſt Landſchaft und Geſtalt, indem er einem von beiden das Übergewicht gab. Im Grunde genommen hielt man zu jener Zeit Böcklin nur für eine wilde Hummel im Blumengarten der deutſchen Kunſt, über deren Summen ſich die Leute von Laune freuten, die Ernſten und Beſonnenen ärgerten. Die Düſſeldorfer ſahen in ſeinem Pan den Pariſer Realismus von Courbet und Genoſſen, eine ruppige, ſtruppige Natur in ruppiger, ſtruppiger Weiſe dargeſtellt — Modekunſt, die zum Glück nur ſo lange währt, wie die Mode. Das ſind aber vereinzelte Stimmen. Die Kritik nahm Böcklin damals im ganzen günſtig auf. Titus Ullrich, ein einflußreicher Berliner Kritiker, nannte die Stimmung ſeiner geiſtreichen Bilder ganz unvergleichlich naturtreu und geheimnisvoll zugleich; Julius Meyer, der damals mitten im Münchener Künſtlerkreiſe lebte, feierte den Künſtler namentlich um der Landſchaften willen, die im Beſchauer die dem Maler eigene träumeriſche Empfindung erregen. Aber er erſchrak ſchon vor der anwachſenden Abenteuerlichkeit, dem Barocken des Beiwerkes, das die Landſchaft nicht einfach begleite, ſondern von ſich aus beſtimme; Böcklin führe in eine fremdartige, unwirtliche Natur, er reiße ein Stück aus dieſer heraus, dem die ruhige Wirkung fehle. Auch Pecht, deſſen Urteil ſich vollends mit dem der damaligen Münchener Künſtler decken dürfte, meint, das geſpenſtige Weſen in Böcklins Bildern ſei franzöſiſcher Herkunft; er klagt noch 1888 über die barocke Form ſeiner ſpäteren Bilder, die nach und nach ganz ungenießbar geworden ſeien. Graf Schack, der 1859 Böcklin nahe trat, rühmt ſeine „Originalität“. Obgleich dieſe keineswegs zu den notwendigen Eigenſchaften eines bedeutenden Künſtlers gehöre, müſſe er doch Böcklin dieſes Beiwort zulegen. Er findet, daß der Künſtler von Pouſſin ausging, aber aus dem Geſtaltungsſinne der Griechen ſchuf; daß er in ſeinen frühen Bildern, und das ſeien ſeine beſten, nicht auf eigenen Füßen ſtehe. Auch er weicht vor Böcklins ſpäterer Entwickelung zurück. Das bewies ſein Verhältnis zu dem jetzt in Dresden befindlichen Frühlingsreigen, den Schack als mißraten zurückwies. Franz Reber fand noch 1876, daß, ehe man ſich ernſt mit Böcklin beſchäftigte, man warten müſſe, bis er das Herumtaſten überwunden, das rechte Maß gefunden habe. Reber ſelbſt hatte dies ſchon längſt in pflichtmäßigem Beſitz, denn er war Profeſſor der Kunſtgeſchichte.

Auch Böcklin und neben ihm Thoma fanden das rechte Maß. Es ſah freilich ganz anders aus, als ihre Gönner und Nichtgönner meinten. Sie überwanden die Schule und wurden ſelbſtgerechte Künſtler.

Die Bildhauerei hat zwei Aufgaben vor allem gepflegt: das Bildnis in Form der freiſtehenden Statue und das antikiſierende Sittenbild.

Die Statue iſt ihr zum wahren Unheil geworden. Ganz Deutſchland iſt überſät mit den allerlangweiligſten Königen, Generälen, Kirchenfürſten, Staatsmännern, Dichtern, Gelehrten und Künſtlern, um die ſich im Grunde von dem Augenblicke an, in dem die Bildſäule enthüllt iſt, kein Menſch mehr kümmert. Als ihrer noch weniger waren, ſtritt man wohl noch darüber, ob dieſer oder jener Mann Berechtigung zu jener höchſten ihm erwieſenen Ehrung habe. Unſer Volk hat mit ſeinen Denkmälern wie ein Fürſt gewirtſchaftet, der mit ſeinen Orden oder Titeln zu freigebig iſt: es hat ſeine Ehrungen im Wert heruntergebracht.

Nach den Freiheitskriegen hatte Schadow die erſten Werke geſchaffen, ſeit Rauchs Emporkommen blieb auch fernerhin Berlin die entſcheidende Stadt. Bildſäulen ſind ſelten freie Schöpfungen des Künſtlers: ſie werden beſtellt, und der Beſteller knüpft an den Auftrag ſeine Bedingungen. Hier war dies König Friedrich Wilhelm III. Von ihm ging ſchon auf Schadow ein Zug zum nüchtern Tatſächlichen über. So auch auf Rauch. Man kann dieſen Zug deutlich am Werke ſehen in der Geſchichte vom Entſtehen des Denkmals für die Königin Luiſe. Nicht die ideale Frau oder Königin wollte der Beſteller im Bilde ſehen, ſondern ſein Weib in ihrer Schönheit und Güte. Er überwachte den einſtigen königlichen Kammerdiener ängſtlich, daß er den Reiz ihres Weſens nicht einem allgemeinen Schönheitsgefühle opfere; er war täglich um ihn, um ihn feſtzuhalten am Tatſächlichen. Die Arbeit, die Rauch hier mit der Treue des deutſchen Dieners und mit der Verehrung des Preußen für ſein Herrſcherhaus im Kampf mit dem hartköpfigen Zeitgeſchmack leiſtete, hat ſich trefflich belohnt. Er ſchuf dem Volke eine dem Gedächtnis ſich einprägende hohe Geſtalt, wohl in Behandlung von Körper und Faltenwurf eine Nachbildung antiker Gewandſtatuen, aber doch ſo voll Eigenem, Zeitlichem, daß das Werk zu einem Merkſtein in der Entwickelung der Kunſt wurde.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Vergleicht man Rauchs Bildsäulen von Männern seiner Zeit mit jenen Thorwaldsens, so zeigt sich eine überraschende Wendung des Schülers zum Realismus. Augenfällig ist die moderne Tracht. Mit klassisch verkleideten Helden durfte man den Berlinern und dem preußischen Volke nicht kommen, kurz nachdem der Kolben der Landwehr das unter dem Blühen von Dichtung und Denkarbeit Verlorene, Verträumte wieder zur Not hereingeholt hatte. Das hatte Schadow doch hinreichend deutlich gelehrt, daß auch in richtiger Kleidung eine Bildsäule möglich sei. Die Gebildeten freilich schwankten. Aber Friedrich Wilhelm III. befahl einfach, so bei dem Denkmal für Friedrich Wilhelm I., daß die Gestalt dieselbe Uniform trage, wie auf Pesnes Bilde im Schloß. Damit war eine langwierige Auseinandersetzung glücklich verhindert. In Rauchs Bildsäulen Scharnhorsts, Bülows, Blüchers steckt freilich ein auffallender Rückgang gegen jene Tassaerts und Schadows am Wilhelmplatz. Von jener Kunst, den Menschen schlicht zu erfassen, so wie er ist, und ihn demgemäß schlicht darzustellen, wie sie Schadows Zieten aufwies, ist nur ein Rest übrig geblieben. Die Absicht, den Mann über seine Erscheinung hinaus zum Träger seines Werkes zu machen, führte zur Verallgemeinerung; die Schwierigkeit, die Kleidung bildnerisch zu behandeln, jene Kleidung, ohne die ein Blücher dem Volke nicht der Marschall Vorwärts ist, führte zu allerhand schönfaltigen Kunststücken, zu einem künstlerischen Wortschwall in Mänteln, naß am Beine sitzenden Hosen, zu vielseitig gewendeter oft unruhiger Körperhaltung.

Aber gerade um dieser stilistischen Schwächen willen ertrug man Rauchs Realismus. Die Menge fand ihre Helden, die Ästhetiker wurden durch die Anklänge an Klassisches beruhigt. Die Trachtenfrage war erst recht in Fluß gekommen. Des Königs Befehl schuf sie nicht aus der Welt. Schinkel sagte, die Kleidung von heute sei kein Kostüm, sondern nur Mode, die veralte und lächerlich werde; man müßte, so groß die Gefahr sei, ins Theatralische zu fallen, eine ideale Tracht erfinden oder sinnreich im Altertum suchen, das Kleid der Artung des Helden entsprechend bilden. Rauch war bald zu dieser Ansicht bekehrt. Namentlich einen Dichter wie Goethe konnte er sich nur im Mantel des Sophokles vorstellen, sobald es sich um ein Denkmal, nicht bloß um ein kleineres Bildwerk handelte. Vor allem aber war ihm das Bilden von überlebensgroßen Hosen, Röcken, Knöpfen und Stiefeln herz-

Digitized by Google

lich langweilig; mit Recht ſehnte er ſich nach der eigentlichen Aufgabe des Bildhauers, nach dem Nackten. Doppelt langweilig war das Zeitgewand aber unter der Herrſchaft einer Äſthetik, die dem Bildner verbot den Stoff kenntlich zu machen: Nur ein ideales Gewebe wurde anerkannt, das es in Wahrheit nirgends gab; deſſen blechern ſteife Falten daher am Gliedermann mühſam in naſſer Leinwand gelegt werden mußten. Mithin war eine Reihe von wirkungsvollen Mitteln zur Belebung der Geſtalt verboten, unter der Drohung, daß ſie zu fluchwürdigem Realismus führen.

In Wien hatte Franz Zauner, noch einer von den Alten — er war 1746 geboren — dem Kaiſer Joſef II. 1806 ein Denkmal ganz klaſſiſcher Haltung geſchaffen, ein hochſtehendes, freilich in jener Zeit nicht modernes Werk. Denn Kaiſer Joſef II. war für die Wiener von damals ſchon oder noch eine unverſtandene Größe; ſeine kirchlichen und geſellſchaftlichen Abſichten waren vergeſſen, meiſt verabſcheut. Der alte Fritz, Blücher und die Ihrigen lebten aber, obgleich ſie geſtorben waren!

Wie ſollte man nun in Berlin Friedrich den Großen ehren? Man ſchritt die ganze Reihe klaſſiſcher Denkmalformen ab: das Viergeſpann mit dem alten Fritz als römiſchen Triumphator; die Trajanſäule, wobei man auch an die Vendômeſäule in Paris dachte, den Triumpfbogen, die Gedächtnishalle, das Ehrenforum, das Septizonium. Schinkel und Rauch wollten Friedrich barhäuptig und natürlich antik, reitend ſehen. Friedrich Wilhelm III. entſchied für die Trajanſäule und den König im Gewand ſeiner Zeit; er war durch ſeine Künſtler wohl von der unglücklichen Bauform, nicht aber davon abzubringen, daß der alte Fritz als alter Fritz darzuſtellen ſei. Der Dreiſpitz, der Zopf machte Rauch ſchwere Bedenken. Solange Friedrich Wilhelm III. lebte, wurde die Sache hingeſchleppt; erſt unter Friedrich Wilhelm IV. kam das Werk zur Feſtſtellung. Selbſt unter dem Romantiker auf dem preußiſchen Thron blieb es bei der echten Tracht und dem Hut; das Berlinertum, vertreten durch den König, und das preußiſche Bewußtſein hatten nochmals dem Idealismus einen ſchweren Schlag beigebracht. Das Werk entſprach ſeiner Entſtehung: Rauch hat ſich meiſterhaft aus der Schlinge gezogen. Er ſchuf einen Reiter, dem man anſieht, wie ſchwer es Rauch wurde, die Einheitlichkeit zu wahren, das Ganze durch den Kopf des Königs zu beherrſchen, Gewand, Roß, Sockel dieſem Eindruck unterzuordnen. Es iſt der Vorwurf,

Digitized by Google

den man ihm machte, daß für diesen Platz, auf so hohem, reichem Sockel die Gestalt zu genrehaft sei, wohlberechtigt. Aber es ist doch der alte Fritz, und als solcher ist er unverwüstlich ins Gedächtnis der Nation eingeschrieben!

Bezeichnend für das Denkmal ist der Sockel. Welcher Überschuß an Gedanken: Reiter, Fußgänger, bildartig geschilderte Vorgänge, Genien und was alles noch mehr. Der ganze Generalstab des Königs, darunter Gestalten, die zu Rauchs Bestem gehörten: was hat man sich über diesen Inhalt den Kopf zerbrochen. Endlich hat man noch Tafeln mit Namen angebracht, damit keiner von des Königs Helfern vergessen werde. Wie hat man sich empört darüber, daß die Denker der Zeit, selbst Lessing und Kant unter dem Pferdeschwanz zu stehen kamen! Aber wohl mit Unrecht: Denn der alte Fritz hätte sie ja doch auch dorthin gestellt! Selbst Voltaire!

Das Recht der neuen Kleidung war aber wieder einmal bestätigt worden. Selbst Thorwaldsen fügte sich ihm, indem er den Schiller für Stuttgart zwar im Mantel und mit offener Brust, doch in dem Kleide darstellte, das Schiller getragen hatte. Aber als sich Ernst Rietschel entschloß, für Weimar Schiller und Goethe im Zeitkleide zu bilden, entgegen Rauchs, seines Freundes, Ansicht, rief die Frage wieder vielerlei erregte Beantwortungen hervor. Die Ästhetiker fanden es einfach unwürdig, einen Denker seinem Volke in Hosen und Rock aufzutischen; sie fanden in Rietschels Gruppe keinen anderen Fortschritt, keinen weiteren Realismus als eben die Kleidung. Und da es ihnen auf den Geist vor allem ankam, sahen sie diese in den Vordergrund sich drängende Formenfrage für eine einfache Herabwürdigung der höheren Absichten Rauchs an. Dazu kam der Streit, ob in Schillers oder Goethes Hand der Kranz gebühre und andere Geistreicheleien mehr, die der Welt solche Gruppen dauernd verleideten. Denn im Grunde war die Hosenfrage doch nicht die höchste in der Kunst: es handelte sich doch wohl darum, einen Mann im Bilde zu neuem Leben zu erwecken, zu machen, daß sein vergängliches Dasein durch Marmor oder Erz dem Beschauer zu einem dauernden gemacht werde. Der Mann und die Kraft, mit der seine Verwirklichung erreicht wird, sind doch die Hauptsache.

Die Romantiker in München hatten leichteres Spiel: Thorwaldsen schuf den Kurfürsten Maximilian in seiner Tracht, zwar

Digitized by Google

idealiſiert und mit viel von der Betrachtung abziehendem Beiwerk. Man empfand überall das Ältere erträglicher als das Neue. In zahlreichen Werken nahm man auch die Tracht ſpäterer Zeiten auf, gewöhnte ſich nach und nach an die einſt ſo heftig befehdeten Erſcheinungen der Bildnerei. Den Schluß der Entwickelung bildet Rietſchels trefflicher Leſſing in Braunſchweig, bei dem zuerſt wieder der Sinn des alten Schadow für das Wirkliche annähernd erreicht war. Rietſchel bewies der Welt, daß die Darſtellung in der Zeittracht auch auf Dichter ohne Schädigung des geiſtigen Wertes anwendbar; ja, er wußte ſogar klar zu machen, daß ſie notwendig ſei. Würdige Ergebniſſe könne ſie auch hier erbringen, ſelbſt ohne den von Rauch eingeführten Mantel. Es handelte ſich hierbei im Grunde nur um die Rückeroberung eines vor einem halben Jahrhundert verlorenen Poſtens.

Wenn ſchon damals die Bildner klagten, daß trotz den zahlreichen Aufträgen ihre Kunſt ein ſieches Leben führe, ſo meinte Springer noch, der Realismus werde ſie zu ihrer Geſundung führen; ſie kranke an dem Wahne der Künſtler, alle friſche Naturwahrheit müſſe der Stiliſierung geopfert werden. Wir dürfen in der geſchichtlichen Bildnerei von der Forderung liebevoller und treuer Wiedergabe der tatſächlichen Erſcheinung nicht abgehen, ruft er aus. Wo dieſe unzuläſſig iſt, müſſen wir auf die körperliche Verwirklichung überhaupt verzichten.

Der Realismus, den er meinte, war jener, den Thorwaldſen, Rauch, Rietſchel angeregt hatten. Er erſtreckte ſich noch immer auf die Frage, ob man die Geſtalten griechiſch bekleiden ſolle oder nicht. Die Zeit Friedrichs des Großen galt dem Äſthetiker von damals noch als Ausbund des Geiſtloſen, Mißgeformten und Unkünſtleriſchen. Auch Springer ſah in ihr nur leichtfertige Buntheit mit ſteifer Nüchternheit und anſpruchsvoller Armſeligkeit zu doppelt lächerlichem Eindruck gepaart. Nur durch tiefe Wahrheit der Auffaſſung, durch klares und ſcharfes Kennzeichnen, durch Innigkeit und liebevollen Ernſt erſchien die weder dankbare noch bildneriſche Aufgabe lösbar, das 18. Jahrhundert, auf deſſen Geiſteshelden die Bildner hingewieſen wurden, in ſeiner Sondererſcheinung darzuſtellen. Rietſchel iſt damit, daß ſie ihm bei ſeinem Leſſing gelang, für Springer ein wahrhaft deutſcher Künſtler geworden, habe dieſen Ehrennamen verdient, der nur auf wenige unſerer neueren Bildhauer Anwendung finde.

Digitized by Google

Lange Zeit war man vom Stande der solche Standbilder schaffenden deutschen Bildnerei in hohem Grade befriedigt. Man braucht nur die Handbücher der Kunstgeschichte durchzulesen, um zu sehen, wie glücklich die Bildner die Absichten der Kunstfreunde trafen. Überall entstanden Denkmäler für bedeutende Männer in einer für sie bezeichnenden Bewegung und Kleidung; die Kunst, sich in fremde Zeiten zu versetzen, erschien außerordentlich entwickelt. Tatsächlich aber erscheinen, wenigstens für uns Nachlebende, sehr wenige der Bildsäulen halbwegs echt. Seitdem ist die Zahl der Standbilder immer gewachsen. 1859 konnte Springer noch über die Denkmalwut der Engländer höhnen, die jede öffentliche Gartenanlage, jedes Square und jeden Platz mit einer Bildsäule bepflanzen. Heute geben wir ihnen nichts mehr an Denkmaleifer nach. Alle möglichen Stellungen und Bewegungen sind erschöpft, das Kunstgebiet ist völlig abgegrast. In Rüstung und priesterlichem Gewand, Ordenskleid oder Anzug des Landsknechts, in den Trachten aller Jahrhunderte, zu Pferde und zu Fuß sind Standbilder gebildet. Man hat die zu Feiernden stehend und sitzend, ruhend und handelnd, einzeln und mehrere vereint dargestellt. Man gewinnt aber nicht die Ansicht, es stehe da oben ein Mann des 12. oder 16. Jahrhunderts, sondern er bleibt ein solcher aus dem 19. Jahrhundert, der alte Kleider anzog. Ja selbst die Leute aus jüngster Zeit sehen verkleidet so aus. David, der klassizistische Maler, zeichnete seine Gestalten erst nackt, mit hoher Vollendung und sorgfältigster Durchbildung und zog ihnen dann erst Gewänder an. So nicht nur bei Darstellungen der Antike, sondern auch bei solchen moderner Vorgänge. Nur so, sagte er, ist der Maler sicher, die Gestalt richtig aufzubauen; denn er muß wissen, was unter den Röcken und Hosen sitzt. Ebenso arbeiten die Bildhauer noch heute. Sie versichern, es sei nötig so. Aber der Erfolg ist, daß sie angezogene nackte Männer machen. Das sind wir im Leben ja auch, aber wenn man uns unserem Wesen nach bilden will, so muß der Zustand der Angezogenheit die Richtung weisen, nicht der uns ungewohnter Nacktheit. Mir will scheinen, als sei die ganze Bildnerei aus dem grundsätzlichen Abscheu gegen das Kleid nicht herausgekommen, als laste der Abfall von der Antike ihr schwer auf dem Gewissen, so daß sie bisher nur selten zum inneren Frieden kommt.

Die begeisterten Denkmalausschüsse waren die Verführer: Jeder

Digitized by Google

hatte ſeinen großen Mann und wollte auch, daß er deshalb groß dargeſtellt werde. Daß dieſe Größe innerlich werde, lag nicht in ſeiner Macht, er ſorgte daher um ſo eifriger für die äußerliche. Man konnte doch einen General nicht kleiner als Goethe, den Staatsmann nicht kleiner als den Volksmann bilden und umgekehrt. Groß und auf hohem Sockel! Dies war das Ziel. Die Verehrung wurde mit dem Zollſtock meßbar. Und wenn das Geld da war, mußte der Sockel mit allerhand ſinnbildlichen Geſtalten umgeben werden. Die Sinnbilder, die ſonſt als zu langweilig ſo ziemlich aus der Kunſt verdrängt waren, blühten in der Denkmalbildnerei neu auf. Hunderte von erhabenen Weibern, die etwas vorſtellen, was ſie nicht ſind, und denen man nur an dem Beiwerke in den Händen anmerkt, was ſie vorſtellen ſollen, ſitzen in den deutſchen Städten herum. Nimmt man der Stärke die Keule und gibt ſie der Weisheit in die Hand, ſo iſt ſie die Stärke. Und bindet man der Gerechtigkeit das Tuch von den Augen und um die der Stärke, ſo hat man nur eine dickere Gerechtigkeit.

Der unglückliche Gedanke, die Bildſäulen zumeiſt auf Straßen und Plätze zu ſtellen, hat wohl am meiſten geſchadet. Auch er zwang zum großen Maßſtab, da das Denkmal im Verhältnis zur Umgebung bleiben mußte. Je weiter der neue Platz iſt, je protzenhafter ſeine Bauten, deſto größer auch die Geſtalt, zumal da bei ihrem unglücklichen Ordnungsſinn alle darauf drängten, eine Bildſäule womöglich in der Mitte der Platzes aufzurichten. Mit der Größe konnte aber die Verfeinerung nicht wachſen. Der Rockknopf wird nicht geiſtreicher, wenn er auch eine Spanne groß iſt, und die Naſe wird es auch nicht, wenn ſie ſich zum Turme ausbildet. Der Grad der dem Bildhauer geſtatteten Wahrheit ſtand während der ganzen Zeit ziemlich feſt. Man forderte die volle Deutlichkeit ohne zu weitgehende Sachlichkeit. Über den Verismo der Italiener, der Wolle als Wolle und Hornknöpfe als Hornknöpfe darſtellte, lachte man; er ſchien unkünſtleriſch. Der Bildhauer hatte zwar den modiſchen Schnitt des Gewandes erobert, aber das Gewebe war noch jenes ideal antike, das man in Tuchgeſchäften vergeblich ſuchte. Auch der modiſche Schnitt wurde von den gefeierten Meiſtern der Kunſt idealiſiert. Man ſollte meinen, es ſei für die Schneider bequem gemacht worden, nach dem vom großen Künſtler in der Bildſäule aufgeſtellten Ideal wahrhaft künſtleriſche Röcke für ihre Kunden zu bauen. Aber ſie taten es

Digitized by Google

nicht, weil sie zu sicher wußten, der bildhauende Herr Professor würde sie zur Tür hinauswerfen, wenn sie auch in dessen Idealität arbeiten wollten. Der höhere Kunststil in der modernen Gewandung war gut für die Leute, die da oben auf dem Sockel standen, lächerlich für die, die von unten schwärmerisch nach jenen hinaufsahen: Die Kunst ist von der Wirklichkeit durch eine starke Grenze geschieden!

So wurden hunderte von Röcken, Hosen und Stiefeln in erlaubtem Realismus, idealer Langweiligkeit und riesigem Maßstabe gebildet, auf die dann fünf, sieben, zehn Meter über dem Erdboden ein Gesicht kam; das einzige, was dem zu Feiernden wirklich eigen war.

Auf den Markt gehören jene Leute, die auf dem Markt wirkten; auf dem Markte, im Sinn der Alten gefaßt, als dem Platze des öffentlichen Lebens. Den Dichtern und Denkern ist nicht wohl auf ihren Sockeln; dorthin gehören die Leute, die sich vor der Menge sehen ließen, indem sie diese an sich zogen und beherrschten: die Könige, die Feldherrn, die Volksredner. Die sind nicht um ihrer Feinheiten, sondern um ihrer Stärke willen groß; die mag man in derben Zügen darstellen: den ganzen Mann. Die Dichter aber, die Künstler, die Gelehrten, an diesen ist der Kopf allein, der uns beschäftigt. Ihre Büsten wird man dort am besten verstehen, wo der Mann selbst wirkte. Will man ihn der Menge zeigen, so suche man einen traulichen Winkel, wo sie den Rücken frei haben und von nahe zu einer kleinen Gemeinde reden können, wie es ihrem Wesen entspricht. Goethe hat nie auf einer hohen Bühne auf dem Markte Stellung genommen. Er wäre sich dort lächerlich vorgekommen. Daß sein Verleger Cotta seine in der Einsamkeit verfaßten Werke den Millionen zugänglich machte, hat mit dem Wesen seiner Werke, als in der Stille geborenen und mit seinem eigenen Wesen nichts zu tun.

Wenn auf einem Gebiete die deutsche Kunst ein wahrer Stumpfsinn packte, so in der Denkmalbildnerei. Ungeheure Summen wurden ausgegeben, ohne daß man damit einen wirklichen Gedanken erkauft hätte, weder einen idealen noch einen wahrhaft künstlerischen. Die lustigsten Schöpfungen sind noch die ganz frei erfundenen, die Darstellungen von Leuten, von deren Aussehen der Bildhauer keine Ahnung hatte, die, vor Jahrhunderten gestorben, kein Bildnis hinterlassen haben. Sie mußten aus der

Digitized by Google

Tiefe des Gemüts geſchöpft werden. Die alten Herren drüben im Jenſeits mögen ſchön lachen über ihr diesſeitiges Bild. So hat doch wenigſtens dort jemand ſeine Freude an dieſen Werken, während hier ſich jeder, der künſtleriſch denkt, über ſie ärgert. Denn wo haben ſich je zwei einen Mann, der ihnen nur aus ſeinen Taten bekannt war, ähnlich vorgeſtellt! Die Namensaufſchrift allein iſt es, die uns erklärt, wer er iſt und warum er dort oben ſteht.

Solche Aufträge, wie die Reihe von Bildſäulen, die jetzt im Tiergarten, im Reichshaus in Berlin hergeſtellt werden, Dutzende ſolcher aus dem Gemüt oder aus alten Bildern geſchöpfter Helden ſind für die Bildhauerei eine ſchwere Verſuchung zur künſtleriſchen Seichtheit. Der Ausdruck der Köpfe kann nicht wirklich empfunden, die Bewegung der Körper muß geſpreizt ſein. Es zeigt ſich in ihnen die außerordentliche Schwäche unſerer Zeit im eigentlich Künſtleriſchen. Immer noch glaubt man einen Gedanken zu haben, wenn man in fremdartiger Tracht einen geſchichtlich merkwürdigen Mann darſtellt: Lauter Rätſel, lauter geborene Nullen; verſchwendete Liebesmühe! Und wenn ſich die Modelle noch ſo übermenſchlich in die Bruſt werfen müſſen, wenn ſie gezwungen werden, noch ſo ſperrige Bewegungen zu machen: Sie werden dadurch weder echt noch bedeutend. Ich gönne herzlich den Bildhauern ihr Verdienſt, aber ſie verdienen ſich keinen Gotteslohn mit ſolchen veralteten, unkünſtleriſchen Aufgaben. Wie viel freier hat einſt der alte Fritz die Bildnerei gepflegt. Der Selbſtherrſcher war aufgeklärt genug, zu wiſſen, daß Kunſt und Geſchichte nichts miteinander zu tun haben. Er baute und ließ meißeln zum Ruhme Preußens, nicht Preußens Ruhm. Damals ſtanden noch die Fürſten an der Spitze der fortſchreitenden Entwickelung, hatten Fühlung mit dem ſchaffenden Volksgeiſt; wirkten auf das ſachlich Richtige, einfach Verſtändige hin. Seither ſind auch ſie gebildet geworden, abhängig von den Tagesmeinungen und von der Äſthetik von geſtern.

Der Realismus der Zeit machte bei den eroberten Röcken, Hoſen, Panzerhemden und Landsknechtskollern Halt. Dieſer Realismus gehöre nur in die Denkmalbildnerei, ſagt Springer, der Antike bleibe im übrigen ein weiter Spielraum. Die Äſthetik ſtellte die Grenzen feſt. Schasler ſagt, das Gebiet der modern-klaſſiſchen Bildnerei könne nur noch die plaſtiſche Geſtaltung allegoriſcher

Digitized by Google

Ernst Rietschel: Lessingstatue in Braunschweig

Nach dem Originalgips im Albertinum zu Dresden. Neuaufnahme

Digitized by Google

Vorſtellungen und die humoriſtiſche Behandlung der antiken Ideen ſein.

Die Götter Griechenlands, deſſen war man ſich klar geworden, waren tot und wurden trotz aller Altertumskunde alle Tage töter. Auf die Formenſchönheit, die von den Griechen in ſie gelegt worden war, glaubte man aber nicht verzichten zu dürfen. Man ſchuf ſich neue Göttinnen. Ein Beiſpiel: Was iſt die Germania? Ein Sinnbild Deutſchlands — das iſt ſehr einfach. Was aber iſt ein Sinnbild, wie iſt dies begreiflich? Die Vorſtellung, daß ein Land oder ein Volk, ja beide zuſammen ein Weib ſeien, daß dies Weib die Eigenſchaften des Landes und des Volkes ſo in ſich vereinigen könne, daß man am Weibe Weſen und Art von Land und Volk erkennen könne, ſcheint mir künſtleriſch unverſtändig; die Hoffnung auf Verwirklichung dieſes Gedankens ſcheint mir ganz ausſichtlos. Wenn man den verſchiedenen idealen Weibern auch hier die erklärenden Geräte nimmt, ſo ſoll der erſt gefunden werden, der eine Boruſſia von einer Auſtria, eine Bavaria von einer Württembergia oder eine Germania von einer Lippe-Bückeburgia unterſcheidet. Der Witz liegt alſo in den Kronen, Wappen, Geräten; das feiſte Frauenzimmer aber iſt zur Darſtellung des Gedankens ganz nebenſächlich, nur der Haubenſtock für ſinnbildliches Gerät. Ja ſie verleitet zu einem künſtleriſchen Wortekram gleich jenem, der das Weſen eines Staates in drei Beiworten darzuſtellen unternimmt: Preußen iſt ernſt, kriegeriſch, gebildet. Iſt Öſterreich das alles nicht auch? Früher hielt man wenigſtens allgemein Preußen für mager. Das war doch noch ein deutlich kennbares Zeichen. Aber auch dies reicht nicht mehr zur Schilderung der Boruſſia aus!

Nur ein einziges echtes, künſtleriſches Mittel blieb übrig, das Sinnbild als ſolches augenfällig zu machen, erkennen zu laſſen, daß jenes Weib nicht ein Weib, ſondern ein Staat ſein ſolle, nämlich die Größe. Man kam daher mit Recht zum Bau von Koloſſen; König Ludwig I. gab den Anſtoß dazu. Die Bavaria Schwanthalers war ſein Stolz; er war es, der zuerſt ſeit den Tagen der Diadochen und römiſchen Kaiſer eine ſo große Geſtalt hatte bilden laſſen. Sie iſt jedenfalls gut aufgeſtellt. Der Vorwurf, daß ſie Klenzes Säulenhalle erdrücke, iſt unberechtigt; die Halle ſoll neben ihr klein erſcheinen. Klein macht ſie nur der doch ſo beſcheidene Grad von Realismus, den ſie hat. Die echten Koloß-

Digitized by Google

bildner, die Ägypter, waren ſo töricht nicht, wenn ſie den Körper faſt ungegliedert ließen und nur dem Kopf ſeine Formen gaben; denn ein Rieſenwerk entſteht nicht durch mechaniſche Vergrößerung eines Modells, ſondern hat ſeine eigenen Geſetze. Nur durch Verzicht auf die Wahrheit kann es wirken. Man muß die Ungeſchlachtheit der Rieſen mit feſtzuhalten ſuchen. Dieſe wirkt durch Gegenſätze. Ein ſolcher iſt der des Maßſtabes, für den es an Empfindung der Zeit ſo ſehr fehlte. Man muß Kleines an Großes heranrücken, um das letztere zu ſteigern, dem Auge eine Gelegenheit zum Meſſen des Großen am Kleinen bieten. Die Sphinx von Gizeh hat nicht umſonſt ein Tempelchen zwiſchen den Pranken. Die Bildſäule mitten auf einem Platz entbehrt ſtets eines ſolchen Maßſtabes. Gegen die Luft ſtehend, wirkt ſie für den Betrachter als wenig bedeutende, wenig gegliederte Maſſe. Der kluge Geſchäftsmann bietet ſeinem Beſuche den Stuhl ſo, daß dieſer ſich dem Licht gegenüber befindet, er aber mit dem Rücken gegen das Fenſter ſitzt. Wir rücken die Bildſäule an die Stelle vor dem Fenſter. Der Herr da oben kann uns vortrefflich beobachten, ſeine Züge aber entziehen ſich unſerem geblendeten Auge. Was an der Bavaria noch geglückt iſt, iſt an der Germania auf dem Niederwalde verfehlt. Sie kam durch einen vom Bildhauer unabhängigen Beſchluß des Ausſchuſſes auf den viel zu breiten Bergrücken. Nirgend eine Linie, die auf ſie hinweiſt, nirgend ein anderes Maß, als der formloſe Berg, gegen den ſie verſchwindend klein iſt. Und dazu iſt ſie mit einem faſt rührend wirkenden Mangel an Gefühl für das gebildet, was die Fernſicht bedingt, nämlich für deutliches Umreißen der menſchlichen Geſtalt. Der Thron, der Mantel, die flatternden Haare, Mittel, durch die Johannes Schilling verhindern wollte, daß die Geſtalt dürftig erſcheine, bilden für den von weitem Beobachtenden ein Klümpchen künſtleriſchen Unglücks, aus dem ein ſpindeldürrer Arm eine Krone erhebt!

Wie groß war euer Sieg, ſagte mir der italieniſche Finanzminiſter Luzzatti eines Tages, als wir den Rhein hinauffuhren, und wie klein iſt ſein Denkmal!

Bandels — ſowohl was Geld als was Form betrifft — mit Mühe zuſammengebrachter Hermann der Cheruſker erhebt ſich auf dem Teutoburger Walde doch in klarem Umriß, eine Grundbedingung für eine auf Fernſicht beruhende Geſtalt, und iſt doch

Digitized by Google

ein Menſch, kein bloßer Begriff. Die Wirkung des künſtleriſchen Vorbildes, der Große Chriſtoph ob Wilhelmshöhe bei Kaſſel in ſeiner meiſterhaften, unvergleichlichen Aufſtellung wurde freilich nicht erreicht. Den Herkules auf eine Pyramide ſtellen, iſt zwar kein idealer Gedanke im Sinne unſeres Jahrhunderts. Beide ſind aber zwiſchen den beiden ſanft gewölbten anſtoßenden Hügeln ſo aufgerichtet, daß ſie mit dieſen eine künſtleriſche Linie machen; ſie erſcheinen wie der Schmuck an einem Frauenbuſen; das Menſchenwerk beherrſcht hier wirklich das ſo viel größere Naturwerk: Das iſt ein künſtleriſcher Gedanke im Sinne der Jahrhunderte mit ſtärkerem Empfinden für Wirkung!

Der Koloſſe ſind nur wenige. Zu ihnen trat die Unzahl der Venuſſe, Amore, Cupidos, Satyre und ſo weiter. An die alten Götter glaubte man nicht, man konnte ſie ernſthafterweiſe nicht wieder neu bilden, alſo wurden ſie mit „Humor“ behandelt. Es iſt derſelbe Humor, den Knaus oder Defregger entwickelte; nur iſt hier ſein Weſen augenfälliger: Er zeigt den Zwieſpalt zwiſchen dem Ernſt der künſtleriſchen Aufgabe und dem eigentlichen Schaffen; er iſt das Verlegenheitslächeln der nicht auf voller Wahrheit gegen ſich ſelbſt Ertappten. Ernſt Hähnel war einer dieſer Humoriſten. Wenn ihn der Hafer ſtach, wurde er antik-mythologiſch. Er zeichnete mir oft die derbſinnlichen Vorwürfe auf ein Blatt Papier, die er einmal ausführen wolle; zu denen er aber nie den Mut fand. Den Satyren und Centauren konnte man Menſchliches, Allzumenſchliches andichten, das menſchlich darzuſtellen man aus Mangel an geſunder Derbheit nicht das Selbſtvertrauen hatte. Der Humor ſollte mit der ablehnenden Stellung verſöhnen, die man naturgemäß zu den alten Idealen hatte. Denn, ſagt ſelbſt Schasler, man möge noch ſo viel für die ewigen Ideale der antiken Schönheitswelt ſchwärmen: ſo viel ſtehe feſt, daß ſie immer nur auf der Form beruhen können. Werde daher die Antike heute ernſt genommen, ſo erſcheine ſie als Aufwärmung tatſächlich nicht lebensfähiger Gedanken, entweder nüchtern, lügenhaft mit oder ohne Abſicht, oder wir müſſen ſie ironiſch nehmen. Ihm iſt daher der ironiſche Weg der einzig richtige in der Behandlung alter Gedanken. Der hier anwendbare Humor hat für ihn alſo ſchon einen ausgeſprochen bitteren Beigeſchmack.

Und man wird dem Äſthetiker wohl recht geben müſſen. Denn ſelbſt die ganz ernſt gemeinten Werke machen doch ein wenig lächeln. Nur ſtimmt dieſelbe Ausführung auch auf die Bauern-

Digitized by Google

malerei und auf die Geſchichtsmalerei, überhaupt auf neun Zehntel aller ſtiliſtiſchen Kunſt. Vor allem aber auf die beliebten Perſonifikationen: Der Rhein, der Abend, der Ruhm und wie ſie alle heißen, die alle antiker Form und im Grunde antiken Inhalts ſind. Denn es ſind aus Begriffen Gottheiten gebildet, wie dies die Römer in ihrer Geiſtesnüchternheit auch machten. Und wer kann dieſe Gottheiten für mehr nehmen, als für eine Spielerei gelehrter Leute!

Trotzdem wirkte es als eine Erlöſung, als endlich einmal einer kam, der es mit dem Humor etwas ernſter nahm, der wirklich eine luſtige Stimmung in die Bildnerei brachte, an Stelle der bedächtigen, ſchöngeiſtigen Witzlein. Denn das Luſtigſein, das hatte er von Böcklin gelernt, iſt auch ein ernſtes Ding. Es war Reinhold Begas. Natürlich erfolgte zunächſt ein Entrüſtungsſchrei darüber, daß er um ein Weniges wahrer in der Darſtellung ſolcher Vorgänge wurde. Das war Aufgeben der Idealität, der reinen Form, der hehren Weihe helleniſcher Schönheit. Ludwig Pietſch hatte Begas 1864 mit einem Jubelgeſange als den Bringer des Neuen begrüßt. Seine Venusgruppe ſei ein Werk, wie es ſeit Menſchenaltern nicht unter dem Modellierholz oder Meißel des Bildhauers hervorgegangen ſei; hier ſei die Kunſt ſchöner Sinnlichkeit wieder gekommen; hier ſei ein Meiſter, der in ſeinen eigenen Schuhen ſtände; ein aus eingeborener Machtfülle frei ſchaffender Geiſt, der keine ältere Kunſt benutzte. Die Natur ſelbſt und allein, in ihrer ewigen Geſundheit, Größe und Schöne war Meiſter und Lehrer und der unmittelbar ſchaffende Geiſt Erzeuger dieſer Werke! Lieſt man recht? Schrieb das wirklich Pietſch, der ſpätere Gegner der jungen Richtung? Oder ſchrieb es einer der Verteidiger Liebermanns? Dieſe völlige Ablehnung aller alten Schulen, dies Beruhen der jungen Kunſt auf der Natur — das ſei das Rechte? Wir Jüngeren glaubten doch es aufgebracht zu haben in Berlin, ſeit den neunziger Jahren gegen Pietſch und Begas kämpfend. Sollten wir es dieſen bloß zwanzig Jahre ſpäter nachgeſagt haben, als ſie älter geworden waren und ihre Jugend vergeſſen hatten. Und Pietſch kam damals eben ſo ſchlecht an, wie wir ſpäter!

Die Alten von damals warfen Begas vor, er ſei ein Nachahmer Michelangelos. Cornelius warnte vor dieſem, indem er auf die Verwüſtungen hinwies, die ſolche Überſchwänglichkeiten vor drei Jahrhunderten in Italien angerichtet haben. Riegel ſagte:

Digitized by Google

Akte seien keine Kunstwerke. Begas habe es sich allerdings was an Modellgeld kosten lassen, habe Fleisch in Gips übersetzt; darüber sei er aber nicht hinausgekommen. Was er bilde, sei keine Venus, es solle nur eine sein. Wie arm und dürftig ist der Bildhauer, wenn er nur die Natur, wie sie ist, im toten, starren, stumpfen Gips wiederzugeben trachtet. Will er im Werk Leben erzeugen, so entstehe dies nicht durch Abklatsch der wirklichen Form, sondern durch die Kraft des Geistes. Für Begas sei die Antike langweilig, veraltet. Aber er mache aus der Venus eine jener Damen, wie sie nicht schwer zu finden sind. Und in dem Tone geht es durch viele Seiten fort. Begas bringe den Bernini wieder; hinter ihm komme das Ungeheuer zopfiger Geschmacklosigkeit; er sei ein falscher Prophet, ein Irrlicht, das nicht allzu lang mehr flackern werde; es sei denn, daß er sich zu richtigeren Grundsätzen der Kunst bequeme.

Das hat er nun freilich nicht getan und sich Riegels Zorn, sowie den anderer älterer Herren dauernd verdient. Noch 1895 nannte ihn der Greiner des Idealismus mit polterndem Eifer einen Irrfahrer: Begas hatte sich an Cornelius versündigt in einer Anzahl nicht eben sehr tiefer Kunstäußerungen, in denen er ziemlich deutlich aussprach, daß die Kunst vor und nach ihm nicht viel tauge. Auch Begas hat ja als Künstler das Recht und vielleicht die Pflicht der Einseitigkeit!

Richtig ist aber, was seine Gegner an ihm sahen. Er ist einer der Erneuerer des Zopfes, dessen, was wir jetzt Barock nennen. In seinen Büsten steht er dem kräftigen Realismus nahe, wie er seit der Zeit der Leone Leoni und ähnlicher Renaissancemeister bis auf Houdon und Tassaert üblich war. Manche seiner Werke sind von außerordentlicher Feinheit, wie vor allem sein Menzel. Nur ein Deutscher wetteiferte hierin mit ihm, einer der ihm an Geschmack der Anordnung und heiterer Liebenswürdigkeit noch überlegen war, der Wiener Viktor Tilgner. Beide haben den Schritt nach vorwärts durch die gesamte neuere Kunstgeschichte etwas zu sehr beschleunigt. Sie waren, ehe man es sich versah, beim Barock und Rokoko angekommen. Begas hatte in Italien Michelangelo in sich aufzunehmen versucht. Seine Gruppe auf der Börse zu Berlin und sein Schillerdenkmal sind Zeugnisse dafür. Von da ging's in raschen Schritten auf Gianbologna und dessen Schule. Nach der ängstlichen Geschlossenheit der Alten das

Digitized by Google

Sperrgut Begas' in ſeinen Gruppen der Raub der Sabinerin, der Centaur und der Nymphe, die ſchon vollendetes Barock ſind! Das iſt nicht mehr das den alten Herren, ſelbſt einem Jakob Burckhardt, ſo ſehr verdächtige 16. Jahrhundert, das iſt ſchon das 17. und 18. Nicht mehr bloß Bernini, ſondern auch Corradini und ſeine Genoſſen. Alle Merkmale, die ein ſo milder Richter wie der Verfaſſer des Cicerone an dieſer des ſchweren Widerſinnes geziehenen Zeit fand, wurden der neuen Bildnerei wieder eigen: Der Naturalismus der Form und der Auffaſſung des Geſchehenden und der Anwendung des Affektes um jeden Preis, das Streben nach wirkſamer Wirklichkeit. Die jugendlichen Körper erhalten wieder die bisher verrufene Behandlung, die weiche Umrißlinie, das den Bau umhüllende Fett bei ſchlanker Gliederbildung, die ſtärkere, ſpielendere Muskulatur. Burckhardt hätte wohl auch an mancher Geſtalt des Begas gefunden, daß ſie, ſtatt den Ausdruck elaſtiſcher Kraft zu geben, einem aufgedunſenen Balge gleich ſehe. Denn Begas geht, namentlich in der Großbildnerei, Bernini nach. Sein Neptunbrunnen und ſein Kaiſer Wilhelmdenkmal beweiſen dies. Beide vielfach angefochten, ſind doch ſicher Zeugnis eines außerordentlichen Könnens, des Erfaſſens der ſchmückenden Eigenſchaften der Barockbildnerei. Dabei ſind ſie doch wieder ſtark durchſetzt von eigener Beobachtung. In ſeiner Formloſigkeit oder richtiger in ſeinem Formengedränge iſt der vielgeſchmähte Sockel des Kaiſerdenkmales doch ein merkwürdiges Werk. Neben Verzerrungen, wie die auf dem Streckbett gebildeten Genien, ein wirklich großes Einſchlagen des Künſtlerſinnes, ſo an einigen der Löwen. Es iſt immer Stimmung in Begas' Arbeiten, ſie machen immer den Eindruck der Handarbeit neben dem ſo erquälten Maſchinenidealismus der alten Berliner Schule!

Begas wandelte nicht einen einſamen Weg, ſondern den der allgemeinen Entwickelung. Freilich überſprang die deutſche Bildnerei einen geſchichtlichen Abſchnitt, nämlich die damals noch nicht wiſſenſchaftlich entdeckte Bildnerei der italieniſchen Renaiſſance, die feinere, beſcheidenere, jugendlichere Art der Florentiner bis zur Zeit der beiden Sanſovino; Begas eilte gleich den fertigeren Stilen in die Arme. Bei aller Mühe, die ich mir gebe, den älteren Bildhauern gerecht zu werden, Drakes Fries am Denkmal König Friedrich Wilhelms, jenem Siemerings zur Siegesfeier von 1871, Hans Gaſſers reizvollen Einzelgeſtalten und ſo vielem Tüchtigen,

Digitized by Google

aus klaſſiſchem Empfinden Geborenen Gefallen abzuringen, kann ich doch nicht über die Klage hinweg, was alles das deutſche Feſthalten am Abſterbenden uns verlieren ließ. Uns fehlt der Übergang zwiſchen Rietſchel und Begas, zwiſchen Antike und Barock, jene Kunſt, die Thornycroft und Onslow Ford in England, Dubois und Frémiet in Frankreich kennzeichneten.

Die führende Schule in den ſechziger und ſiebziger Jahren war die Dresdener. Hier ſaß Hähnel in immer verbiſſener werdendem antikem Idealismus, der nicht ſah und nicht ſehen wollte, was außer ſeiner Schule geſchah. Johannes Schilling iſt ihm noch 1882 der Mann, dem vergönnt ſei, alle ſeine Zeitgenoſſen in der Bildnerei zu beſiegen und den Neid der Beſiegten in Bewunderung und Verehrung umzuwandeln, ein Liebling der Götter. Denn er fand ſich in ſeinem Schüler wieder. Anders freilich ſtand es mit ſeinem Verhältnis zu den Griechen. Ich traf ihn einſt in Berlin auf dem Wege zu den Abgüſſen der eben aus Olympia gekommenen Giebelgeſtalten und begleitete ihn dorthin. Er war mit der Beſichtigung raſch fertig. Im Fortgehen ſagte er: Es iſt ganz angenehm zu ſehen, daß es auch Griechen gegeben hat, die nichts konnten! Nur das Stück Griechentum, das er kannte, war das rechte: das der römiſchen Kopiſten. Schon die Giebelfiguren des Parthenon ſprachen nicht zu ihm. Alles, was ſelbſtändig, friſch, ankämpfend war, worin ſich ein Drängen und Ringen zeigte, ſtieß ihn ab. Das Fertige, Abgeſchloſſene, Endende, Abſterbende allein war die Kunſt, in die er ſeine zahlreichen Schüler führte.

Eins fehlte der deutſchen Bildnerei infolge der akademiſchen Richtung faſt ganz, nämlich die Leidenſchaft, das nicht nur innerlich Bewegte. Denn dies widerſprach dem Geſetze G. E. Leſſings und der Äſthetik, die es weiter ausgebaut hatte. Sie lehrte, daß die Bildnerei auch in der Bewegung als ruhend wirken ſolle. Der Anatom P. J. W. Henke bewies 1862 in ſeiner Schrift „Die Gruppe des Laokoon“, daß eine im Gange befindliche Bewegung nicht bildlich darſtellbar ſei. Nur ein Augenblick aus dieſer ſei es, der des Umwendens, des Stillſtandes, wie er beim lebenden Körper zwiſchen zwei je in entgegengeſetzter Richtung verlaufenden Bewegungen eintritt. Es deckt ſich dies mit den Anforderungen an die Darſtellung des geſchichtlichen Augenblicks. Er ſoll Vergangenheit und Zukunft zugleich darſtellen. Ernſt Brücke, der

Digitized by Google

große Phyſiologe, faßt dieſe Anſicht in dem Beiſpiel des Pendels zuſammen. Der Augenblick des Stillſtandes am Ende der jeweiligen Bewegung präge ſich dem Auge am ſtärkſten ein, in ihm ſei ein Mindeſtmaß von Geſchwindigkeit, die Umkehrpunkte geben die Gedächtnisbilder der Bewegung. Dieſe müſſe man feſthalten, um dem Körper im künſtleriſchen Gebilde den Eindruck des Bewegens zu geben. Denn Bewegung ſelbſt hat die Bildnerei ja nicht; es müſſe dieſe angedeutet werden durch die uns vor Augen ſchwebenden Formen, in denen ſich das Bewegte dem Gedächtnis einpräge.

Zu dieſen Fragen hat die Momentphotographie merkwürdige Aufſchlüſſe gebracht. Ein rennendes Pferd bildete das 17. und 18. Jahrhundert entweder ſo, daß es feſt auf den Hinterbeinen ſtand und den Vorderleib bei gekrümmten Beinen emporwarf, oder daß es vorn aufſetzend die Hinterbeine geſtreckt erhoben hielt. Erſt die engliſchen Maler der Wettrennen brachten das Pferd mit allen vier geſtreckten Beinen auf. Die Photographie hat erwieſen, daß dieſe Stellungen einfach falſch ſind, hat erſt den außerordentlich viel reicheren Vorgang beim Galopp aufgeklärt. Seitdem ſieht der aufmerkſame Beobachter dieſen; ſchon vorher hatten die Maler, genötigt etwa im Schlachtenbilde viele bewegte Pferde zu ſchildern, die Reihe von Stellungen des Roſſes ſtark vermehrt. Daß in ſeinem Laufe irgendwo ein Rückpendeln, ein Ruhepunkt ſei, iſt wieder einfach nicht richtig; daß man eine Stellung, die der Körper einnehme, im Gedächtnis feſthalte, gleichfalls nicht. Der Weg iſt ein umgekehrter. Wir Laien ſehen nur die Bewegung, die wir durch die Kunſt kennen; und der, der kein gezeichnetes Pferd ſah, hat überhaupt keine Ahnung von deſſen Stellungen während des Laufes, er ſei denn ein Künſtler. Das heißt alſo: das Feſthalten an beſtimmten, dem Beſchauer als Ruhepunkte erſcheinenden Bewegungen iſt ſchlechtweg Feſthalten an alter Kunſt. Sowie das Auge geſchwinder wird, um einen Ausdruck des alten Barockmalers Pozzo zu gebrauchen, ſieht es mehr Bewegungsformen; und dann drängt es den Künſtler, ſich in ihrer verwickelteren Bildung zu verſuchen, das Gedächtnis des Nichtkünſtlers um neue Stellungen zu bereichern.

Das Bewegte kann alſo nur dort wirkſam dargeſtellt werden, wo die Künſte Freiheit in der Entwickelung haben. Thorwaldſen, Rauch, Rietſchel war ihrer Natur nach das Heftige, Leidenſchaft-

Digitized by Google

liche fremd; Hähnel, der es ſtreifte, wagte ſich damit über das Flachbild nicht hinaus, das ja mit der Zeichnung die Gebundenheit an einen Hintergrund gemein hat. Es fehlten der deutſchen Bildnerei Arbeiten wie Rudes Gruppe am Pariſer Triumphbogen, wie Carpeaux' Tanz, die beide ja auch an eine Wand gelehnt, doch von viel freierer Durchbildung ſind. Wohl nahm man in Deutſchland mit Entzücken Kiß' Amazonenkampf am Berliner Muſeum hin, man pries die Gruppen auf der Schloßbrücke zu Berlin. Aber es fehlte jene Feinheit einer an der Renaiſſance Italiens geſchärften Durchbildung der augenblicklichen Bewegung in den Körpern.

Wenn man etwa um 1880 und in der Folgezeit, die Bildnerei betrachtend, aus den Ausſtellungsſälen von Berlin, München und Dresden in jene von Paris, London, oder auch der italieniſchen Städte kam, ſo glaubte man ein paar Jahrzehnte zurückgelegt zu haben. Ein ſtiller, behäbiger Ton bei uns, eine Reihe von glatten, des eigentlichen Ausdrucks, der ſeeliſchen Verfeinerung entbehrenden Büſten, Einzelgeſtalten und Gruppen griechiſchen Inhalts. Alle von der gleichen klaſſiſchen Rundung der Körper, ohne ſcharfe Sonderung der Menſchenarten oder gar des einzelnen Ich. Die Kinder wie kleine Männer; die Frauen von jener keuſchen Geſchlechtsloſigkeit, die nur ein Zwitter empfindet; die Männer mit ſchweren, nur bis zu einer gewiſſen ſchönheitlichen Grenze den Knochen- und Muskelbau zeigenden Gliedern; alle in ruhiger Haltung; alle bedeutungsvoll dem Inhalte nach; aber die meiſten völlig unverſtändlich für den, der nicht die Kunſtſprache der Griechen zu leſen verſtand; oder den, der ſich nicht durch die Erklärung im Katalog belehren ließ.

Eine der Malerſchule des Piloty entſprechende Entwickelung gab es nur in beſcheidenem Maße. In München wurden durch Joſef Knabl eine Zeit lang erfolgreiche Verſuche mit der Gotik gemacht, doch bald erſtickten ſie in der Gleichmäßigkeit der kirchlichen Aufgaben. Jene mit der Deutſch-Renaiſſance, die durch Konrad Knoll mit ſeinem Fiſchbrunnen in München eingeführt wurde, und der dann die ungeheure Menge der Landsknechte und Edelfräulein, der Knappen und Ratsherren folgte — das alles konnte für den Ausfall in der geſchichtlichen Entwickelung der Kunſt nicht entſchädigen. Lorenz Gedon ſchuf zwar ſeinen Hunnen, einen Reiter von heftigſter Bewegung, bepackt mit aller-

Digitized by Google

hand Gerät, in der Absicht, der dürftigen, leeren Altbildnerei ein Schnippchen zu schlagen, am Unerlaubten zu zeigen, daß dergleichen doch gehe. Der Gänsedieb von Robert Dietz in Dresden eroberte sich auf allen deutschen Ausstellungen erste Preise, um seiner vielseitigen Bewegung willen: Eine Hand hält, die andere hascht eine Gans, die Kniee biegen sich zusammen, um diese aufzuhalten: Eine Bewegung, die nach den Formengesetzen der alten Schule ästhetisch unmöglich, aber meisterhaft durchgeführt ist. Karl Schlüter vertiefte den Realismus durch liebenswürdiges Nachempfinden der weichen Linien des jugendlichen Körpers, durch ein sinniges Versenken in die Schönheit des erst erblühenden Leibes. Die Tätigkeit in den Werkstätten ward immer mehr angespornt von dem Drange, aus dem alten, ausgefahrenen Gleise herauszukommen. Kein Wunder, daß der Karren oft in eine schiefe Lage kam, daß die Fahrt holperig und ungleich wurde. Auch die Bildhauer gewöhnten sich mehr und mehr daran, ins Ausland zu gehen. Namentlich Belgien bildete vielfach das Ziel; das hohe handliche Können der italienischen Marmorarbeiter wurde nicht mehr in alter Weise belächelt; wie in der Malerei erkannte man auch in der Bildnerei den Wert des Stofflichen an.

Im Auslande herrschte schon längst das lebhafte Streben, Geschlecht und Persönlichkeit schärfer, als es die idealistische Schule tat, festzuhalten. Unter dem Einflusse Donatellos begann ein erneutes Lernen am nackten Menschenleibe, und zwar endlich ein solches, das nicht alsbald die Natur zu verbessern strebte, sondern im Wiedergeben ihrer Einzelerscheinungen, im Verzicht auf Verallgemeinerungen seine Aufgabe sah. Schlanke Buben, Mädchen aus den Jahren des Emporschießens kurz vor der Reife, Frauen in der Zeit, in der die bescheidene aber straffe Muskulatur noch nicht überdeckt ist von ausgleichender Fettschicht; Jünglinge in der Zeit der harten Umrißlinien und Greise mit den Spuren des Verfalles: in allen aber die neuerwachte Lust nach Natur; die Trunkenheit von der Wahrheit; das Streben, die Bewegung festzuhalten, zu lernen, wie die Maschine Mensch in ihren Kugelgelenken läuft, wie sich die wichtigsten Teile ihres Aufbaues, die Gliederansätze zu den Bewegungen verhalten. Und wenn diesen Bildhauern eine Bewegung klar vor Augen stand, wenn sie erkannten, wie sie diese bildlich festhalten, dem Beschauer glaubhaft machen konnten, so suchten sie das auszuführen, unbekümmert um die Frage, ob dies

Digitized by Google

ein Augenblick der Ruhe in der Bewegung sei, und was die Ästhetik sonst dazu sage. Sie erweiterten eben den Umfang der als plastisch möglich erscheinenden Bewegungen. Die Alten in Frankreich, Belgien und England kreuzigten und segneten sich vor dem bildnerischen Gottseibeiuns, der in die Kunst gefahren sei; die deutschen Meister freuten sich, nicht so zu sein wie jene, umhüllten keusch ihre Gestalten weiter, die auch enthüllt kein Gemüt zu erregen vermochten, und wiesen auf die Unsittlichkeit, zu der die neue Kunst jene führe, die sich am Fleische begeistern. Den Franzosen warf man als ihren Hauptfehler in der Bildnerei vor, daß sie das Machwerk über den eigentlich plastischen Sinn, den Wortschwall über die Empfindung stellen. Man wird selten, sagt Springer, an einer modernen französischen Bildsäule vorübergehen, ohne von ihrem wirkungsvollen Schein getroffen zu werden; sieht man näher zu, so erkennt man statt des gedankentiefen Werkes den hohlen Schwulst. Ähnlich äußert sich Lübke: Der sinnliche Reiz der Erscheinung beherrsche die Kunst, der Realismus spreche allen Gesetzen der Bildnerei Hohn. England, heute das Vorbild Europas, belächelte man als in der Kunst am tiefsten stehend. Springer, der es kannte, fehlte gänzlich der Blick für seine Eigenart. Frankreich war wenigstens in der modischen Gesellschaft beliebt: Abgüsse und Nachbildungen französischer Werke fanden sich zu Tausenden in Deutschland. Den vornehmen Leuten war die Liebe zu ihnen trotz allen ästhetischen Bußpredigten nicht auszutreiben. Die Blüte der großen Pariser Bronzegießereien Barbedienne; Delafontaine, Susse u. a. ist begründet auf dem Unbehagen jener, die an der Kunst Freude haben wollten, aber bei dem, was die Deutschen boten, bei zu saurem Ernst oder zu süßen Freuden, abgestandenem Griechentum oder überzuckerter Lyrik sie nicht fanden. Auf jeder Kommode in der guten Stube stand eine französische „Pendule“ mit zwei Leuchtern — geschaffen eigentlich für die Kamine, aber da dieser fehlte, übertragen auf deutsche Wohnart. Und auf der Pendule ein zierliches Bildwerk in der feinen, lüsternen Art des Clésinger, aber doch in gewissem Sinne frischer als das, was in Hähnels oder Bläsers Werkstätte geschaffen wurde, weil in den Gestalten eine herzhafte Bewegtheit war. Pferde, die sich bissen, frei nach Delacroix, Jagdstücke, Liebespaare, Schäfer fast in der Art des Meißner Porzellans, vergoldet, doch in mehreren Goldtönen auch malerisch behandelt. All das war gemacht mit einem

Digitized by Google

ſtarken Augenblinzeln nach dem Geſchmack der blöden Menge. Aber es erſchien ihr nicht ſo unſäglich langweilig wie die Venus, die Amors Flügel beſchneidet, und ähnliche klaſſiſche Geſchichtchen in reizloſem, gänzlich hausbacken gewordenem „Humor“.

Der Bildnerei war vollends ſeit 1870 der Zuſammenhang mit den anderen Völkern abhanden gekommen. Sie war in ihrer Selbſtzufriedenheit regungslos ſtehen geblieben. Es gab nur ſehr wenige, die ſich noch mühten, ſelbſt etwas zu ſagen. Die Schule Rauchs, Rietſchels und Hähnels laſtete auf ganz Deutſchland als eine bleierne, unbewegliche Maſſe. Man ſchien ſich darein gefunden zu haben, daß die Bildnerei eine Kunſt der Langeweile ſei. Zu lange hatte ſie bei den Gedankenkreiſen verweilt, auf die ſie eine große, aber des ſtark pochenden Schlages geſunden Volkslebens entbehrende Zeit hinwies. Begas' großes Verdienſt iſt ſein Bruch mit der alten Schule. Ihren Anſchluß fand die Bildnerei nun dadurch, daß ſie ſich den Bedürfniſſen der Zeit einordnete, daß ſie wieder zur Gehilfin der Baukunſt und des Kunſtgewerbes wurde. Wirkung zu erzielen, bewegte Maſſen von lebhaftem Umriß zu ſchaffen, war ihr nächſtes Ziel. Der wachſende Reichtum wies ihr den Weg auf dieſe Gebiete, die Wiederaufnahme baulicher Stile, in denen ſie eine ſchmückende Aufgabe zu erfüllen hatte, unterſtützte die Wandlung. In raſchem Umſchwung wurde aus einer Bildnerei, die ſelbſt im Schmuck des Hauſes große, inhaltsreiche Gedankenreihen geben wollte, eine ſolche, die Menſchenleiber mit Makarts rein ſchmückender Auffaſſung verwertete, raſch und ſicher ſchuf, unbeſorgt um den Gedanken, vertraut mit den Formen des Lebens und vor allem mit jenen der vergangenen Stile.

Aus dieſem Suchen nach den Mitteln, aus dem Streben nach erweitertem Können iſt auch die kunſtgewerbliche Bewegung der ſiebziger Jahre als eine weſentliche Leiſtung der Pilotyſchule hervorgegangen. Ich werde nicht leicht die tolle Nacht vergeſſen, die ich am 4. September 1883 mit Lorenz Gedon durchſchwärmte, der ſo bald darauf ſterben mußte. Ich weiß noch den Tag, denn ich hatte den zögernden Münchenern zum Trotz die ſofortige Gründung des Verbandes deutſcher Kunſtgewerbevereine am Vormittag durchgedrückt. Man trank mir zu als dem Vater des Verbandes. Das Durchleſen des damals erſchienenen Berichts vom zweiten Kongreß hat mir die Verhältniſſe wieder voll ins Gedächtnis gebracht. Damals war die deutſche Renaiſſance in

Digitized by Google

vollſter Blüte; Gedon hatte in dem Hauſe des Grafen Schack in München ein rein maleriſches Werk geſchaffen, das zwar, wie die „Fliegenden Blätter“ es zeichneten, etwas nach dem Pfefferkuchenhäuschen des Märchens ausſah, aber doch einmal in der Zeit akademiſcher Langeweile von einer erfriſchenden Fülle von Fehlern war. Um ihn und ſeine Freunde war die Kunſt der Raumausſchmückung mächtig erblüht. Man liebte den tiefen Ton, den Einklang von Farben, den der perſiſche Teppich lehrte; man liebte die vollen, maſſigen, wuchtigen Geſtaltungen der deutſchen Spätrenaiſſance, die tiefbraunen, reichgeſchnitzten Eichenmöbel, das bräunliche Altgold der Geräte und Rahmen, die olivengrünen Wandbekleidungen, die behäbige und doch mit ihrem Beſitz prunkende Pracht der Ratsſtuben des 16. und 17. Jahrhunderts, die Butzenſcheiben und bunten Malereien an den Fenſtern und die wuchtigen Holzdecken. Gedon war eben auf dem Wege, zum Barock überzuſchwenken, indem er in dieſem Stil ein paar Türen meiſterhaft ſchnitzte. Ich hatte mit der Herausgabe von Werken des Rokoko begonnen, ſtand mitten im Studium der Kunſt des 17. und 18. Jahrhunderts. Noch war die Begeiſterung für den wieder entdeckten Stil ein Gut nicht eben Vieler, noch entfernte Geheimrat Lüders, der fürſorgliche Leiter der preußiſchen gewerblichen Schulen, die dem Rokoko angehörigen Blätter aus den den Lehrern zu überweiſenden Werken, damit dieſe nicht auf zopfige Gedanken kämen. Durch die Münchener Werkſtätten ging damals die neue Loſung. Nicht Paolo Veroneſe, ſondern Tiepolo ſei der rechte Mann, von dem man lernen müſſe. Feuerbach fand mit einiger Überraſchung im Würzburger Schloß die Vorbilder zu vielen bewunderten Vorwürfen aus jenen Tagen, nur mit Hinweglaſſung von Tiepolos farbenſeligem, leichtem Pinſel.

Die kunſtgewerbliche Bewegung war von Wien ausgegangen, urſprünglich als ein Werk von Gelehrten; an der Spitze ſteht Eitelberger von Edelberg und Armand Freiherr von Dumreicher, den man ſpäter in den Hintergrund ſchob. Jakob Falcke, Bruno Bucher in Wien, der Bronzegießer von Miller in München und andere allerorten nahmen die Gedanken auf, die Wien aus der Weltausſtellung von 1867 mit heimgebracht hatte. Das Vorbild hier war London, und in London waren es zwei Deutſche geweſen, die den Gedanken, erzieheriſch durch Muſeen und Schulen auf das Gewerbe zu wirken, angeregt hatten: der

Digitized by Google

Prinzgemahl Albert und der politiſche Flüchtling Gottfried Semper — ein ungleiches Geſpann. Joh. Wilh. Appell, Bibliothekar am South-Kenſington-Muſeum, erzählte mir von dem Eifer, mit dem die Engländer die deutſche Herkunft ihrer Anſtalt vertuſchten, wie ungern ſie ſogar jene der Muſeumsgegenſtände anerkannten, da England ſelbſt ſo gar bettelarm an alter gewerblicher Kunſt iſt. Weiter hinauf kann man die Gedanken der ſtaatlichen Fürſorge für kunſtgewerblichen Unterricht in Preußen bis auf Schinkel und Beuth verfolgen: in Sachſen und Württemberg waren Induſtrieſchulen ſchon lange vorhanden. In Wien aber kam zuerſt ein friſcherer Geiſt in ſie, und zwar Semper folgend, jener der italieniſchen Renaiſſance, die ſich auch unter dem Einfluß Ferſtels und ſeiner Schule lange, allzulange aufrecht erhielt. Selbſt Makarts ſchmuckſelige Pracht hat die Wiener nicht von ihrer immer nüchterner werdenden Anhänglichkeit an die Florentiner des endenden 15. und die Lombarden und Venetianer des beginnenden 16. Jahrhunderts losreißen können. Die Vorbilder ſind gut, ſind unvergleichlich; aber das Nachbilden iſt nicht gleichwertig. 1873 erſchien Wilhelm Lübkes Geſchichte der deutſchen Renaiſſance. Vorher hatte faſt nur Pfnor, ein in Paris lebender Deutſcher, durch Aufmeſſung des Heidelberger Schloſſes und Wilhelm Bäumer, ein Stuttgarter Architekt, auf den Stil hingewieſen, deſſen ungeheurer, durch Lübke aufgedeckter Reichtum damals ebenſoviel Jubel wie Erſtaunen weckte. Man ſehe, was beiſpielsweiſe Ernſt Förſter noch 1855 über die deutſche Renaiſſance ſagte: Sie iſt eitel Willkür, Mangel an wohlgegliederter Entwickelung und Vorbildung, Bedeutungsloſigkeit der Formen, Mißverſtändnis und Verunſtaltung der Antike, Überwucherung durch Schmuckglieder!

Wie in der Malerei, ſo galt im Kunſtgewerbe als erſtes Ziel die Eroberung des Handwerklichen. Nicht die Formen waren es, die damals zumeiſt zur Nachahmung reizten, ſondern das aus ihnen herausſchauende Können. Gerade daß es nicht große Meiſter waren im Sinne der nun ſchon zu reichlichem Überdruß jedem Schuljungen der Kunſt vorgehaltenen Führer, ſondern daß biedere Handwerksmeiſter etwas Derbes, Knolliges, Gemütliches, Bürgerliches mit ſicherer Fauſt geſchaffen hatten, während es bei den großmögenden Herren an den Akademien gerade hiermit haperte, das ſchuf der Deutſch-Renaiſſance die eifrigſten Freunde. Sie war eine weitere Ablehnung der Lehre vom Vorherrſchen des Inhalts,

Digitized by Google

der Formgeſetze. Die Meiſter von Nürnberg und Augsburg, von Dresden und Prag hatten dieſe Geſetze nicht gekannt. Sie hatten einfach etwas Schönes aus dem Stoffe machen wollen und gewußt, wie man den Stoff bearbeitet. Hatte man ſchon aus der Gotik die Glasmalerei aufgenommen, ſo lernte man den Alten nun ein Gewerbe nach dem anderen ab. Die Frauen von ganz Deutſchland arbeiteten mit, ſtickend, nähend, klöppelnd, knüpfend.

Die Sache hatte ihre gute Bedeutung. Damals war der Krieg mit Frankreich eben ausgefochten. Die Grenze ſtarrte von Waffen, die Gedanken zogen nicht mehr ſo leicht hin und her. Nun galt es den Augenblick benutzen, um einen deutſchen Geſchmack zu ſchaffen, den es bisher nicht gab. Wohl rief man von allen Seiten, namentlich ſeitens der Kunſtgelehrten: die Kunſt iſt Gemeingut der Welt; das Schöne iſt ſchön für jedes Land; der Chauvinismus, die Deutſchtümelei in der Kunſt iſt eine Roheit. Das ſagten namentlich jene, die Griechenland und Altitalien ihre vorbildliche Bedeutung wahren wollten. Die Gotiker ſchloſſen ſich ihnen an; ebenſo wie jene, die noch unter dem Einfluß Frankreichs ſtanden. Aber doch ſiegte der Gedanke, daß es nötig ſei, an die letzte Blütezeit deutſcher Kunſt anzuſchließen, dort, wo der dreißigjährige Krieg angeblich das handwerkliche Können vernichtet hatte. Wie früher der Reformation, ſo wurde jetzt unter dem Einfluſſe des Kulturkampfes dem großen Glaubenskriege die Schuld am Niedergang der Kunſt beigemeſſen. Die früheſten Verſuche, den Barockſtil in Achtung zu ſetzen, gingen von Dresden aus: Semper ſelbſt in ſeinem berühmten Werk Der Stil war der erſte, der in ihm eine klare Abſicht, nicht lediglich Willkür ſah; A. v. Zahn machte 1873 den erſten Verſuch, ihn geſchichtlich zu gliedern, nachdem ſich A. Springer 1867 mit ihm beſchäftigt und H. Hettner 1874 ſein Werk über den Zwinger herausgegeben hatte. Doch waren alle dieſe Arbeiten, wie die Robert Dohmes und Friedrich Adlers und anderer über Schlüter und die Berliner Baukunſt des 17. und 18. Jahrhunderts nur kunſtgeſchichtlicher Art. Auf das tatſächliche Wiederaufnehmen des Stiles als eines geſchichtlich berechtigten wies Albert Ilg in Wien zuerſt mit ſeinem kleinen Buch über die Zukunft des Barockſtiles 1880; ich habe ſeit 1885 durch Veröffentlichungen über den Entwickelungsgang der Zeit und ihre wichtigſten Bauwerke eingegriffen. Solche Arbeiten lagen in der Luft. Wer Augen hat zu ſehen, und Ohren zu hören, ſchrieb

Digitized by Google

damals Pietſch, muß erkannt haben, daß in Deutſchland die Zeit des ausſchließlichen Triumphes der neuen Renaiſſance ſich bereits wieder ihrem Ende nähert; Barock und Rokoko ſeien ihre Erben. So wenig den Klaſſikern ihr Wehe über das Kommen der Renaiſſance geholfen hat, ſo wenig werden ſich die Meiſter dieſer des Neuen zu erwehren vermögen. Die Zeit des Haſſes gegen die Zeit, die einen Friedrich den Großen gebar, mußte enden; die ungeheure Fülle des in Deutſchland im 17. und 18. Jahrhundert, namentlich in den Schmuckkünſten Geleiſteten durfte den Lerndurſtigen nicht länger entzogen bleiben.

Dieſe Beſtrebungen, ſich von den letztvergangenen Jahrhunderten und ihrer größeren Meiſterſchaft Rat zu holen, waren vorwiegend von Deutſchland ausgegangen. In Frankreich hatte man wohl auch die Schlöſſer Ludwigs XIV. und XV. nach der Revolution in ihrem Stil erneuert, dieſen eine Zeit lang in Schwung gebracht. Damals hatte man in Deutſchland kein Verſtändnis für ihn; ja nicht einmal in Frankreich kam es zu einer ernſten Wiederaufnahme der Formen, denen dort der Sonnenkönig ſeines Weſens Stempel aufgedrückt hatte. Nur im Gewerbe, nur in der von den Meiſtern der hohen Kunſt unabhängigen Modeentwickelung wurde dem Stile mit beſcheidenem Verſtändnis gehuldigt. Hatten doch Reſte des Rokoko überall die klaſſiſche Zeit überdauert. Man fand ſie an jedem Rahmen, an jeder Sofaſchnitzerei in verwilderter Geſtalt. Ein ziemlich wüſter Naturalismus, ein eigentümliches Verſteckenſpielen war Gebrauch geworden. Der Schirmſtänder, der wie ein Pudel ausſah, und der Stiefelknecht, den man zur Piſtole zuſammenklappen konnte, die ſogenannten Attrappen waren beſonders beliebt. Namentlich herrſchte eine Scheu vor der Wahrheit im Stoff. Getragen vom Gedanken, daß neben dem Inhalte nur die Form und die Farbe die Dinge ſchön mache, war man zur Gleichgültigkeit gegen den Stoff gekommen. Die Schule Schinkels, Berlin, ging hierin am weiteſten: jeder Ofen ſah wie ein Marmor-Grabdenkmal aus; jeder Schrank war mit den dem Stein entlehnten Formen, Pilaſtern und Gebälk geziert; überall weißer, ſchwarzer Anſtrich, Vergoldungen. Die guten alten Mahagoniſchränke galten für häßlich, weil man ihnen vorwarf, daß ſie mit dem Stoffe prunkten, alſo mit einer minderwertigen, nicht formalen Schönheit. Nur in Hannover, wo die Gotik engliſcher und franzöſiſcher Herkunft ſich begegneten, namentlich unter Edwin Opplers Einfluß, hatte man Sinn dafür, daß ſich Form und Bau eines

Digitized by Google

Gerätes aus dem Stoff ergeben müsse. Mit der deutschen Renaissance lernte man auf die Durchbildung der Arbeit, auf die sachgemäße Behandlung des Stoffes, auf die ihm abzugewinnenden Reize Wert zu legen. Jedenfalls boten diese den Vorteil, daß unsere Gewerbetreibenden etwas schufen, was zunächst uns gefiel; daß sich somit ein volkstümlicher Geschmack bildete. Die Münchener legten das Hauptgewicht auf die vollendete Durchbildung des Einzelstückes, die Sachsen und Rheinländer auf die Schaffung von Massenwaren. Beide Bestrebungen hatten ihre volle Berechtigung, wurden überall gepflegt: die Schweiz, die Niederlande, Skandinavien folgten den von Deutschland gegebenen Anregungen. Das Ergebnis war, daß sich die Zahlen von Ein- und Ausfuhr für Luxuserzeugnisse rasch zugunsten Deutschlands und zum Nachteil Frankreichs veränderten. Die planmäßige Durchbildung des ganzen kunstgewerblichen Unterrichts, wie sie in Sachsen und in Württemberg am glänzendsten erreicht wurde, ist wohl nicht geeignet, stilistische Wandlungen hervorzurufen, eine Mode zu erzeugen — das kann nur eine Reihe ineinandergreifender Verhältnisse und Vorkehrungen — wohl aber kann sie dem Gewerbe Kräfte und Mittel zuführen, die ihm im Welthandel den Sieg erleichtern.

Daß Deutschland auf dem Gebiete des Kunstgewerbes überhaupt eine Rolle spielt, hat es nicht zu kleinem Teile der Pilotyschule zu danken, der ersten, die in ihren Bestrebungen die Gesamtheit des Volkes umfaßte. Und wenn uns heute die altdeutschen Bierstuben und die Makartbuketts, die Humpen, aus denen man nicht trinken, und die Möbel, die man nicht bewegen kann, die tiefe Stimmung der Zimmer und die Erker und Giebel der Häuser langweilig geworden sind, ja widersinnig erscheinen, so sollen wir nicht vergessen, daß sie seit etwa 1870 in Gebrauch sind, daß sie fast ein Menschenalter Mode blieben. Und das ist für unser hastendes Leben sehr lange, schon zu lange. In dieser Zeit aber brachten sie uns nicht nur Gefallen, sondern die Möglichkeit, ein Volksgewerbe zu schaffen, uns im Geschmack von Frankreich zu sondern und so uns selbst zu finden.

Der Realismus der Pilotyschule lag nicht allein im Hinblick auf die Natur, sondern auch in dem auf die Art der alten Meister. Er wurde deshalb, selbst wo er sachlich sein wollte, in erster Linie farbig, schmückend. Und nach dieser Richtung schlug auch sein

Digitized by Google

ſtärkſter Erfolg aus: im Gewerbe ſetzte ſich ſeine Kunſtart feſt, hier wirkte ſie mit unvergleichlicher Kraft auf das ganze Volk.

Im Anfang hatte in Deutſchland, wie in Öſterreich, die Münchener Deutſch-Renaiſſance ſtarke Gegner unter den Architekten, die auf andere Kunſt eingeſchworen waren. In Berlin herrſchte bis nach 1870 unbedingt die Schule Schinkels. Die romantiſchen Beſtrebungen waren ſtark zurückgedrängt worden; die Tektoniker im Sinne Böttichers ſchufen ſinnvoll und gemäßigt; Ausſchreitungen waren ſtreng verboten. Viel feine Arbeiten entſtanden: Werke, die ſorgfältig abgewogen, vornehm in der Empfindung, zierlich in der Geſtaltung ſind. Es kam ſelten mehr zu der großen Auffaſſung Schinkels, man verlor ſich ins Beſcheidene, eben Genügende, aber man ſieht jeder Linie die Liebe an, mit der ſie gezogen wurde. Die älteren Architekten rühmten noch lange Wilhelm Stier und Heinrich Strack als ihre Lehrer, an deren mit ſpitzeſtem Bleiſtift gezeichnete, außerordentlich zartgefühlte Arbeiten ſie ſich mit Dank erinnerten. Die Palmetten- und Rankenſeligkeit der Berliner Schule konnte aber das jüngere Geſchlecht nicht dauernd erwärmen. Man ſah ein, daß der Formgedanken zu wenige, daß die Wiederholungen derſelben langweilig waren. Erſt in ſpäteren Jahren habe ich mich durch den in meine Jugend fallenden Hohn über die Berliner Hellenen zur Anerkennung, zum Verſtändnis ihres Strebens durcharbeiten können. Am friſcheſten war die Kunſt Friedrich Hitzigs, deſſen Landhäuſer in der Viktoriaſtraße das helle Entzücken der Berliner bildeten. Sieht man heute das Architektoniſche Skizzenbuch und ähnliche Veröffentlichungen jener Zeit durch, in denen kleinere Schmuckbauten dargeſtellt ſind, ſo kann man ſich zu der Freude an ihnen bei einigem kunſtgeſchichtlichen Sinn ſehr wohl wieder durcharbeiten. Es ſteckt wohl in Gedanken und Darſtellung noch ein gut Stück Empfindſamkeit. Da ſind Lauben und Schattengänge, von denen der Baumeiſter ſehr wohl wußte, daß der Gärtner all das mit zierlich gehandhabtem Pinſel dargeſtellte Laubwerk wohl in Mentone, nicht aber in Rixdorf heranziehen könne; da iſt eine Stimmung der Weichheit, der Naturſchwärmerei, die etwas Anheimelndes, Liebenswürdiges hat, wenn ſie auch nicht ſehr echt, ſicher nicht der ſtarke, nach Ausdruck drängende Zug des Berliner Lebens iſt. So auch jene Villen. Wer heute durch das Tiergartenviertel geht, der bleibt wohl auch vor dem und jenem Häuschen ſtehen, das vor

Digitized by Google

dreißig, vierzig Jahren erbaut, in ſeinen beſcheidenen Abmeſſungen, ſeinen mit runden Medaillons geſchmückten Putzwänden, ſeinem joniſchen Giebel, ſeinen kleinen Akroterien und Palmetten vor ſo kurzer Zeit noch den Eindruck des vornehm Ländlichen machte; heute aber, eingepfercht zwiſchen Protzenbauten, ſo gar fremd zu uns herüberſchaut. Und doch waren dieſe bürgerlichen Bauten die Grundlage für das geſamte Schaffen Berlins; war die an den Hellenen erwärmte Schaffensluſt in ihnen am regſten tätig. Die Villen, die der Hof in Potsdam und Umgebung aufbauen ließ, ſind nur Vergrößerungen dieſer Kleinbauten; ſie wachſen mit der Abmeſſung nicht im Gedanken, ſondern ſuchen wieder eine am Sinnigen ſich erfreuende Schlichtheit. Entſtanden aus der Empfindung, daß Reichtum nicht glücklich mache, führten ſie nur zu oft zu der Anſicht, daß Armut das Glück in der Kunſt ſei.

Wo größere Aufgaben von den Berlinern zu löſen waren, liebte man es, auf Schinkel zurückzugreifen, ſich ſeiner Zuſtimmung in einem treuen Herzen zu verſichern. Gab es doch noch genug begeiſterte Leute, die in ihm den Höhepunkt und das einzig mögliche Heil ſahen. Stracks Nationalgalerie und ſeine Siegesſäule gehen auf Schinkelſche Gedanken zurück!

Man betrachtete mithin von Berlin aus auch Theophil Hanſen, den Wiener Hellenen, mit Mißtrauen. Er, der Däne, hatte freilich vor den meiſten Berlinern eines voraus: Er kannte Griechenland, hatte bis 1843 in Athen als Lehrer gewirkt, dort für den Baron Sina eine Sternwarte gebaut. Dieſer urſprünglich ſerbiſche Baron und Bankherr war ein Freund der Wiſſenſchaften und Künſte; das heißt, ſie waren ihm im Grunde genommen völlig gleichgültig, aber er hielt es für nötig, für Griechenland, wo er Geſchäfte machte, etwas zu tun. Er war reich genug, ſich ſolche Ausgaben erlauben zu dürfen. Die Bauherren in Wien waren eben damals andere, als die in Berlin oder ſonſt in Deutſchland: Sie ließen mehr ſpringen. Das betätigte ſich an Hanſens ganzer Kunſt. Anfangs verwertete er mit vieler Sorgfalt ſeine Kenntnis des Orients am Arſenal, an einer Griechiſchen Kirche. Aber mit dem Palais Sina übertrug er den bequemeren Hellenismus nach Wien, den er freier, den größeren Anſprüchen der damals einzigen deutſchen Weltſtadt angemeſſener, breiter, wuchtiger ausbildete. Der entſcheidende Vorgang für Wien war das Auflaſſen der Glacis 1859 nach der ein Jahr vorher

Digitized by Google

begonnenen Schleifung der aus dem 16. Jahrhundert ſtammenden Feſtungswerke. Es war dies ein Ereignis von ganz außerordentlicher Wichtigkeit. Wien hatte um 1800 rund 6700 Häuſer und 220000 Einwohner, 1850 war die Zahl der Häuſer auf 8900 geſtiegen, die der Einwohner aber auf 430000: Das Haus, das um 1800 durchſchnittlich etwa 33 Bewohner gehabt hatte, ſollte nun deren 49 faſſen. Die Wohnungsnot, die Teuerung war durch polizeiliche Beſchränkung aufs äußerſte geſtiegen, bis endlich der Plan Ludwig Förſters für die Ringſtraße und die an ſie ſtoßenden Gelände genehmigt und nun mit größter Haſt ein neues Wien gebaut wurde. Schon 1870 zählte es mit den Vororten 900000 Einwohner, Berlin noch erheblich überragend, das in den Jahren 1800, 1850 und 1870 von 180000 auf 400000 und 800000 Einwohner geſtiegen war. In weit höherem Grade überragte aber das öffentliche Leben in Wien jenes in Berlin, das geſellſchaftliche wie das geſchäftliche. Öſterreichs herrſchende Stellung in der Metternichſchen Zeit wirkte nach, ebenſo wie der höhere Wohlſtand, der in jener Zeit der ſich erſt entwickelnden Gewerbe im weſentlichen auf der Landwirtſchaft beruhte; endlich die Eigenſchaft der Kaiſerſtadt als Vorpoſten der Geſittung gegen Südoſten. Hier liebten die reichen Bojaren und Fanarioten, die Levantiner und orientaliſchen Juden, der Adel Ungarns und Böhmens, die großen Geſchlechter Oberitaliens, ihr Geld zu verzehren; der Kaiſerhof, an deſſen Spitze ein lebensluſtiger, wohlwollender Fürſt, eine ſchöne kluge Kaiſerin ſtanden, bildete einen Mittelpunkt des Glanzes, wie er faſt nur vom franzöſiſchen Hof überboten wurde. Jetzt, ſeit Peſt und Bukareſt, Trieſt und Prag, Athen und Alexandria emporblühten, die Türkei ebenſo wie Ägypten eine ſichere Wohnſtätte für jedermann bietet, iſt Wiens Stellung weſentlich anders geworden. Es iſt eine Binnenſtadt geworden, während es vor vierzig Jahren eine Grenzſtadt gegen Südoſten war.

Hanſen war ein Däne und baute griechiſch. Trotzdem iſt niemandem, auch ihm ſelbſt nicht ein Zweifel darüber gekommen, daß ſeine Kunſt deutſch und wieneriſch ſei. Er gehörte noch zu jenem alten Schlage von Dänen, dem auch Thorwaldſen entſproß, die ein ſtarkes Zugehörigkeitsgefühl zum deutſchen Volke hatten, ſicher zu keinem andern mehr als zu dieſem. Mit den Berlinern war er einig in der Anſicht, daß kein Volk der Welt durch Eindenken in helleniſches Weſen dieſem verwandter geworden ſei als

Digitized by Google

die Dänen und wir. Man hat Hansen auch wenig zu entgegnen gehabt. Seine Kunst hat allezeit in Wien volle Anerkennung gefunden. Verstand er es doch, mit einem guten Stamm Grobheit ausgestattet, dem dort landesüblichen Tränsen und Ränkeschmieden wacker die Zähne zu zeigen.

Er fand Anfänge vor, um deren Vernichtung durch ihn und seine Ruhmesgenossen Ferstel und Schmidt es wirklich schade war. Die Architekten van der Nüll und Siccard von Siccardsburg hatten aus Paris die Kenntnis der französischen Renaissance mitgebracht, sie hatten in den französischen Werken dieser Art weitere Aufklärung gesucht. Ihr höchst geistreiches Palais Larisch ist eine feine Arbeit nach dem alten Hotel Vogüé in Dijon, echt künstlerisch, voll von sorgfältig ausgereiften Gedanken; ihr Opernhaus ist in allen Einzelheiten eine wohldurchdachte und mit Fleiß gebildete, liebenswürdige Leistung; kein großer Wurf wie die Pariser Oper, aber auch ohne jedes Backenaufblasen und Beinespreizen, das mir an der ganzen Architekturbehandlung des Charles Garnier mit jedem neuen Betrachten unangenehmer geworden ist. Man hat die beiden Wiener, die das Zeug in sich hatten, sehr glücklich in die Entwickelung des dortigen Schaffens einzugreifen, mit vorzeitigen kritischen Angriffen zu Tode geärgert. Die Folge war das Aufkommen Hansens und Ludwig Försters, der ein Franke Münchener Schulung war, und des Gotikers Schmidt. Ferstel, ein gebürtiger Wiener, hat meines Ermessens das nicht ersetzt, was an seinem Lehrer Siccardsburg verloren ging.

Hansen hat erstaunlich viel gebaut. Vieles erscheint uns jetzt reichlich derb, gedankenarm, undurchgebildet, ja verfehlt. Es wurde auf seiner Werkstatt fleißig mit Reißschiene, Dreieck und Zirkel gearbeitet, der frei zeichnenden Hand blieb selten mehr als ein Ornament, ein Säulenknauf, eine tragende Gestalt; sonst ging es scharf nach Graden und Kreisen; man wahrte der Geometrie ihr Vorrecht in der Kunst. Die Grundrisse Hansens gingen aus seiner Hand hervor wie aus der Pistole geschossen. Eine klare Anordnung, vollendete Symmetrie, Achsen durchs ganze Haus. Das ist etwas sehr Schönes: Ein so durchgebildeter Grundriß leuchtet im Entwurf alsbald ein, gibt ein übersichtliches, dem Auge wohltuendes Bild. Er sollte schön sein und ist es auch, soweit dies für eine geometrische Zeichnung erreichbar ist. Alle Mittel wurden auf eine große, einheitliche Wirkung verwendet, jeder Bau-

Digitized by Google

teil ins Geſamtbild eingemeſſen, dadurch zum Gliede des Ganzen, daß die Achſen ein vollſtändiges Viereckнetz über die Anlage bildeten und jedem Raum die Verhältniſſe vorſchrieben. Nur eines brachte es dabei nicht recht zum Flügelheben: Der Geiſt des Einzelnen, des für beſtimmte Zwecke dienenden Gelaſſes, der Gedanke, daß jeder Raum auch für ſich ein Daſein führen und daß in einem Hauſe verſchiedenen Bedürfniſſen gedient werden ſoll. So im Reichsratsgebäude in Wien, der großen Hauptſchöpfung Hanſens, das wohl an Wucht, nicht aber an Gedanken und an Anmut der Durchbildung die Werke Schinkels und Klenzes überbot. Und gerade dieſe iſt ein Haupterfordernis für den Helleniſten, der nur eine ſo beſcheidene Zahl von Formengedanken anzuwenden in der Lage iſt. So auch an Hanſens Wohnhäuſern. Ich erinnere mich mit Dank der ſchönen Tage, die ich im Palais des Baron Todesko in Wien verlebte, in jenem Bau, deſſen Schauſeiten Hanſens Schwiegervater Förſter entwarf, deſſen Inneres aber dadurch Bedeutung erhielt, daß es bis auf die letzten Geräte hinab von Hanſen gezeichnet und eingerichtet wurde, daß ſein Freund Rahl es ausmalte. Man hatte einmal gebrochen mit der Sitte, dem Tapezierer die Räume zu überlaſſen, der, wenn etwas Hervorragendes geleiſtet werden ſollte, ſich Stoffe, Geräte und ſelbſt die Künſtler aus Paris kommen ließ. Aber ganz wohl fühlten ſich die Wiener Bankherren in dieſen feierlichen Sälen nicht, die ſo fertig aus der Hand des Baumeiſters hervorgingen, daß ſie ſelbſt nicht wagen durften, irgendwo ihre Eigenwünſche geltend zu machen. So wenig wohl, wie der preußiſche Hof und Adel in den Schinkelſchen Räumen, wie der Dresdener Oppenheim in ſeinem von Semper eingerichteten Hauſe. Es iſt kein Zufall, daß Hermann von Todesko, der Sohn des Erbauers, Gedon nach Wien, und Baron Kaskel, der Erbe Oppenheims, einen Franzoſen berief, um ſich im Palais traulich künſtleriſche Winkel herrichten zu laſſen, Künſtler, die nicht auf das klaſſiſche Ideal eingeſchworen waren, ſondern auf die Lebensart ihrer Auftraggeber achteten, ſo ſehr auch die Kunſtgelehrten über die Zerſtörung der idealen Werke zürnten.

Prunkend und leer ſehen uns heute Hanſens Feſträume an; die von ihm ſo gern angewendeten Vergoldungen ganzer Bauglieder helfen dazu mit; die einſt gerühmte Farbigkeit ändert dieſen Eindruck nicht. Er arbeitet überall mit Maſſen; man ſieht

Digitized by Google

überall die ſtarre Herrſchaft der Regel, die Begeiſterung für das geometriſch Richtige. Mir will ſcheinen, als ſei der Heinrichshof, jene rieſige, 95 m lange, 46 m breite Gruppe von fünfſtöckigen Zinshäuſern gegenüber der Oper ſein vornehmſtes Werk. Man hat ihn mit den Berliner Bauten der Schinkelſchule in ihrer Dürftigkeit zu vergleichen, mit deren Aufeinanderſetzen von Geſchoſſen, ſo daß der Anblick nicht weſentlich an Wert verlöre, wenn über Nacht jemand eines herauszöge und das dritte aufs erſte ſetzen würde. So wird man zur gerechten Würdigung der Kraft gelangen, mit der Hanſen eine ſchwere Aufgabe überwand: Die Maſſe von fünfmal 92 Fenſter- und Türöffnungen in einem baulichen Gedanken zuſammenzufaſſen. Man ſoll dabei nicht mit den Schwächen des Grundriſſes hadern, mit den dunklen Treppen, den Lichthöfen von 2 m Breite und wohl 28 m Höhe. Sie waren gegen das, was man ſich vorher in Wiener Mietswohnungen hatte bieten laſſen müſſen, immer noch ein Fortſchritt. Die feſtliche Größe, die Farbigkeit — auch hier ſtand Rahl dem Architekten zur Seite — die Vollſaftigkeit im ganzen Entwurf traf den Ton des Wiener Lebens, ſchuf für die ganze Stadt ein Vorbild des äußeren Glanzes, dem ſie ſich mit Begeiſterung hingab, wenn auch wenig von ihm ins Innere der Wohnungen drang.

Hanſen nannte ſeine Kunſt helleniſche Renaiſſance. Er hatte eingeſehen, daß ſich mit der Zurückhaltung der Berliner die wuchtigeren Wiener Aufgaben nicht bewältigen ließen. Die Stadt, ihre Bauluſt, ihre Eigenart war zu groß, als daß ſie ſich in das Verſtandesgeſetz Böttichers hätte preſſen laſſen. Die Berliner alter Schule ſahen den Wiener Genoſſen nie als zu ihnen gehörig an. Wien in ſeiner Lebensluſt brach die ſtiliſtiſche Strenge.

Und daher war auch Wien durch geraume Zeit das Ziel der jüngeren Berliner, die einſahen, daß es mit der Tektonik allein nicht wohl vorwärtsgehe; daß ſie jenen Bedürfniſſen in ihrer gelehrten Dürre nicht entſprechen können, die ſich in Berlin nun auch geltend machen. Zu Ende der ſechziger Jahre kam das tauſendfach wiederholte Wort auf: Berlin wird Weltſtadt. Der Krieg von 1864 hatte das Selbſtgefühl geweckt, der von 1866 brachte dazu den Frieden zwiſchen der Regierung und den Ständen, der von 1870—71 die Milliarden der franzöſiſchen Kriegsentſchädigung und die Gründerzeit. Das höhere Bauweſen, bisher im weſentlichen ein Gebiet der ſtaatlichen Fürſorge, gelangte nun in

Digitized by Google

die Hände der großen Handelsgeſellſchaften. In ſchwerem, auch heute noch nicht ganz ausgefochtenem Kampfe ſuchten die Privatarchitekten den Regierungsbaumeiſtern, königlichen Bau- und Regierungsräten die Alleinherrſchaft, die ſie bisher geführt hatten, zu entringen. Die großen Erfolge, die Wien damit errang, daß die Bauten an die zu vollendeter Durchbildung geeignetſten Künſtler vergeben wurden, hoffte man auch in Berlin herbeiführen zu können. Nicht mit viel Erfolg. Erſt die völlige Verſumpfung der Schinkelſchen Schule, wie ſie ſich in den im Bureauleben vertrockneten Staatsbaumeiſtern der Provinz offenbarte, führte Änderungen herbei. Nicht die politiſch konſervative Färbung der Verwaltung hat dieſes Feſthalten am abſterbenden Alter bewirkt: Die halb fortſchrittliche, halb ſozialiſtiſche Stadt Berlin ſelbſt hat am längſten der Erkenntnis widerſtrebt, daß Bauen eine Kunſt und nicht lediglich eine Verwaltungsſache ſei: Der Magiſtrat von Berlin hat bis ans Ende des Jahrhunderts zumeiſt vormärzlich gebaut.

Das Bezeichnende für die Entwickelung in Berlin iſt der Umſtand, daß dort Firmen die künſtleriſche Entwickelung in die Hand nahmen: Ende & Boeckmann, Kyllmann & Heyden, von der Hude & Hennike, Ebe & Benda, Kayſer & von Großheim, Gropius & Schmieden, Kremer & Wolffenſtein, um nur einige zu nennen, zumeiſt in der Teilung, daß einer der Geſellſchafter den künſtleriſchen, der andere den geſchäftlichen Teil vorwiegend behandelte. Baurat von der Hude ſchilderte mir einmal ſein Verhältnis zu dem inzwiſchen verſtorbenen Hennike ſo, daß Hennike gern gut eſſe, wenn er auch ſchlecht ſchlafe; er, Hude, aber lieber gut ſchlafe, wenn er auch minder gut eſſe: der kühne Unternehmer im Gegenſatz zum Künſtler. Auch die Aufträge wandelten ſich in Berlin: Die Banken, die reichen Geſchäfts- und Gaſthäuſer, die üppigen Wohnbauten waren es vorzugsweiſe, an denen ſich die junge Kunſt betätigte.

Das Wort, das gewiſſermaßen als Schild über der Architektur Berlins im letzten Jahrhundertviertel zu leſen iſt, lautet: „Was die anderen wollen, das können wir beſſer“. Mit dem Augenblick, da die Schinkelſche Schule verlaſſen wurde, begann ein waghalſiges Verſuchen mit Fremdem: zunächſt war Wien das Vorbild. Dort lernte man nicht nur eine kräftigere Formenbehandlung, ſondern man ſtärkte dort auch ſein Formengewiſſen.

Digitized by Google

Trotz aller Tektonik war dem Berliner Bauweſen mehr und mehr das Gefühl für das abhanden gekommen, was Semper das Wahrſcheinliche nannte. Man ſtellte große Erker auf dünne Tragſteine aus Gips, in denen die Eiſenträger verſteckt lagen. Sie hielten ja, aber kein Menſch konnte von außen beurteilen, warum. Man bildete in Putz die tollſten Quaderungen, die wunderlichſten Pilaſterordnungen, ohne mehr eine rechte Empfindung dafür zu haben, was in Stein wirklich ausführbar iſt. Denn das Gefühl dafür, daß man Steinformen nachahme, war verloren gegangen. Die Dürre und Unfruchtbarkeit der Böttcherſchen Gedanken war immer klarer hervorgetreten, je größere Anſprüche die wachſenden Verhältniſſe an das Bauweſen ſtellten.

Die damals jungen Architekten ſetzten alsbald mit einer Reihe von Verſuchen ein; bezeichnend war aber auch für die Folge, ehe die italieniſche und deutſche Renaiſſance das Übergewicht gewann, eine helleniſche Renaiſſance, die nicht ganz die alte Lehre aufgab, namentlich nicht in den Gliederungen und Einzelheiten, aber doch ſich über das Maß alter Strenge hinauswagte. Lucaes Eintreten für die reiferen Formen war wohl von entſcheidendem Einfluß, denn als leitende Kraft an der Bauakademie trug er die neue Lehre in die Kreiſe der Jugend. Er griff alsbald nach der Renaiſſance. Sein Borſigſches Wohnhaus in Berlin iſt bezeichnend: Einfachſte Formen bei großen Abmeſſungen; die Erkenntnis, daß die Maſſen eine Rolle in der Wirkung des Bauwerkes ſpielen; daß der verkleinerte italieniſche Palaſt, und wenn er auch jedes Einzelglied im richtigen Verhältnis wiedergebe, doch etwas anderes ſei als das rieſige Vorbild; die Erkenntnis ferner dafür, daß der beſſere Stoff nicht nur ein Schmuck, ſondern eine Grundbedingung höherer Formenſprache ſei; daß das „Surrogat“ der Feind der Kunſt ſei, der Stoff, der als etwas anderes erſcheinen ſoll, als er iſt. Dieſe Erkenntnis kam immer deutlicher zum Ausdruck. Man ſetzte nicht mehr wie Schinkel ſeine Hoffnung auf den Ziegelbau. Verbeſſerte Verkehrsmittel brachten den Berlinern den Stein herbei und ſchärften ihr architektoniſches Gewiſſen durch dieſen. Langſam gewöhnte man ſich an den Wohlſtand. Als 1864 an einer Villa die erſten Granitſäulen aufgeſtellt wurden, war man ſehr in Frage, ob das Hereinziehen des für den Denkmalbau vorzubehaltenden Steines in den Wohnbau ſtatthaft ſei; als um 1870 die Villa des Beſitzers einer für das Bauweſen viel beſchäftigten

Tonwarenfabrik, March, in gotiſchem Stil, ſeit 1865 eine ſolche von Kyllmann & Heyden in franzöſiſcher Renaiſſance, ſeit 1864 eine dritte von Ende in deutſcher Renaiſſance und in maleriſcher Anordnung geſchaffen wurden, ſo zeigte ſich zunächſt hierin, in dem, ich möchte ſagen, mit Humor behandelten Landhausbau, das beginnende Schwanken in der Berliner Schule. Erſt 1871 wagten Ende & Boeckmann die deutſche Renaiſſance am Bau eines ſtädtiſchen Geſchäftshauſes zu verwerten. Der Bau der Börſe und der Reichsbank durch Hitzig, der großen Bankanſtalten durch Ende & Boeckmann, der Kaiſergalerie durch Kyllmann & Heyden brachten das Berliner Bauweſen erſt zu größerer Breite, zu reicherer Verwendung der ſich ihm nun darbietenden koſtbareren Mittel.

In Wien blieben aber doch in den ſiebziger Jahren die Verhältniſſe reicher. Dorthin brachte Friedrich Schmidt eine kräftige gotiſche Schule. Er war als der Sohn eines proteſtantiſchen Theologen in Schwaben geboren. Die mittelalterliche Romantik, mehr noch, wie er ſelbſt ſagt, das künſtleriſch Ausgebildete des katholiſchen Gottesdienſtes, der Zuſammenhang zwiſchen künſtleriſch-dichteriſchen und gläubigen Empfindungen führten ihn zur römiſchen Kirche. Infolge mißlicher Umſtände blieb ſein Kunſtunterricht unvollendet: er ſuchte als Steinmetz am Kölner Dom Arbeit und gewann hier raſch einen leitenden Einfluß. Seit 1857 wurde er Lehrer der Baukunſt in Mailand, ſeit dem franzöſiſchen Krieg trat er in gleiche Stellung an die Wiener Akademie. Er blieb dabei ein deutſcher Steinmetz im Sinne der Romantik, ein auf ſeine Gewandtheit, ſeine gewerbliche Ausbildung, ſein Meiſtertum ſtolzer, in einer gewiſſen Derbheit ſich gefallender Künſtler, trotz der hohen, geiſtigen Entwickelung, der vollendeten weltmänniſchen Form, der Wohlredenheit, die dem ſchönen langbärtigen Manne ſo gut zu Geſichte ſtand.

Es war eine Tat, die bei den jungen Bauleuten Berlins ſtürmiſche Begeiſterung erweckte, daß er für den Bau des Rathauſes in der preußiſchen Hauptſtadt 1857 einen gotiſchen Entwurf lieferte. Dazu war dieſer ein Meiſterwerk, das hoch über dem ſtand, was die rheiniſche Schule bisher geleiſtet hatte. Die Gotik ſchien ihrer Starrheit, ihrer lehrgerechten Spitzigkeit mit einem Schlage entkleidet, befähigt, den vielſeitigen Anforderungen eines Verwaltungs- und Feſtgebäudes gerecht zu werden; denn auch große Verſammlungsſäle ſollte der Bau enthalten. Dieſelbe Gegnerſchaft,

Digitized by Google

mit der sich die herrschende Berliner Anschauung leidenschaftlich gegen die Rückversetzung ihrer Stadtverwaltung in ein Haus des als finster verschrienen Mittelalters siegreich behauptete, wiederholte sich in Wien, als Schmidt für das Akademische Gymnasium 1863 einen gotischen Entwurf lieferte, hier ohne Erfolg. Sie klang nur noch leise nach, als Schmidt am Wiener Rathause seit 1896 seine für Berlin niedergelegten Gedanken in reiferer Form durchführen konnte.

Mit vollem Recht sagte der bedeutendste deutsche Kritiker für Architektur, der mit umfassender Kenntnis seit einem Menschenalter die Entwickelung des Bauwesens verfolgte, K. E. O. Fritsch, die Kölner Schule habe ihren Bauten nur ein Scheinleben zu verleihen verstanden: Die Form wurde nicht dem Inhalt, sondern dieser Inhalt wurde der Form untergeordnet und angepaßt; nicht den Zweck hatten die Entwerfenden, sondern vorzugsweise den Stil im Auge. So noch an Schmidts ersten Bauten in Wien, deren herbe Strenge die Wiener nicht anzuziehen vermochte.

Der Stefansdom, dessen Erneuerer er seit 1868 wurde, und dem er ein außerordentliches Verständnis entgegentrug, lehrte ihn, sich von der Dürre der Kölner Architektur vollends frei zu machen. Dort stand er schon einer anderen Auffassung über die Pflichten des Erneuerers gegenüber als in Köln. Als er gefunden hatte, daß die schwarze Färbung des Kircheninnern nicht die Folge der Zeit, sondern eines Anstriches im 17. Jahrhundert sei, und als er diesen zu entfernen beschloß, rief er die Maler gegen sich auf, die mit zweifellosem Recht die alte feierliche Stimmung des Baues gewahrt wissen wollten. Als er mit seiner Erneuerung an das Riesentor, den Rest des ursprünglichen frühgotischen Baues trat, machte sich der Kunstgelehrte Moritz Thausing zum Mundstück des über die ehrwürdige Hauptkirche wachenden Wienertums; obgleich seit fast dreißig Jahren mit dem Wiener Leben verschmolzen, mußte Schmidt sich gefallen lassen, als fremdes Ungeziefer, als „Phylloxera renovatrix“ verfolgt zu werden. Der Sinn der Zeit war für die Schönheit von vielerlei Kunst schon geschärft, die Art, wie Ahlert und Zwirner in Köln die Gotik verbesserten, schon verurteilt; Schmidt folgte nur dem Gang der Entwickelung, indem er der Alleinherrschaft der edlen Gotik entsagte. Am Wiener Rathaus suchte er daher auch Anschluß an die freieren Bildungen der Spätgotik, der so lange als schlechter Stil verketzerten, und an das Zinshaus, wie es sich in Wien an der Riesenaufgabe des

Digitized by Google

Ausbaues der Glacis', des Ringes mit ſeinen Nebenſtraßen entwickelt hatte. Die breit gelagerten Stockwerkanlagen, die Herrſchaft des Hauptgeſimſes mit gotiſchen Formen zu vereinen, war das Ziel. Wenn an mich die Frage gerichtet wird, ſagte Schmidt ſelbſt, in welchem Stil das Rathaus gebaut ſei — ob gotiſch? — ſo muß ich offen bekennen, daß ich das nicht weiß. Wenn man mich früge, ob es im Stil der Renaiſſance ſei, ſo muß ich antworten, daß ich es nicht glaube. Wenn aber irgend etwas bezeichnend für den Stil des Baues iſt, ſo mag es der Geiſt der Neuzeit im eigentlichen Sinn des Wortes ſein, der ſich voll in ihm ausſpricht. Ich kann nur ſagen was ich angeſtrebt habe: Es iſt das Bauwerk eines Künſtlers, der die Baugeſchichte früherer Jahrhunderte in ſich aufgenommen hat! Später ſprach Schmidt den Wunſch aus, noch einmal jung zu werden, um ſich mit ganzer Kraft dem romaniſchen Stil zu widmen, deſſen Entwickelung gewaltſam abgebrochen worden ſei, lange bevor er ſeinen künſtleriſchen Abſchluß erreicht habe.

Aus Schmidts Schule ging eine Reihe tüchtiger Gotiker hervor. Als die beſten künſtleriſchen Kräfte unter ihnen dürften der Münchener Georg Hauberriſſer und der in Berlin tätige Hans Griſebach hervorzuheben ſein. Namentlich Griſebach war einer der wenigen eigenartigen Meiſter der Zeit. Seine Auffaſſung der Deutſch-Renaiſſance, der er mit Hilfe eines kräftigen Naturalismus neue Keime entlockte, als ſie ſchon ganz ausgeſogen erſchien, war wirklich eine Tat, die für die Folge nicht kleiner erſcheint, weil auch dieſe die übereifrigen Berliner Baumeiſter raſch überboten und zur Übertreibung, zur Ermattung führten. Denn das iſt der große Schaden der Berliner Kunſt, daß ſie in ihrer gewaltigen Arbeitsleiſtung überall zur Steigerung und Überbietung der Baugedanken führt. Was iſt nicht alles ſeit etwa 1875 in Berlin in deutſcher Renaiſſance geſchaffen worden! Die alle Tage ſich mehrende Zahl von Aufmeſſungen und bildlichen Darſtellungen alter Giebel und Tore, Erker und Türmchen wurde raſch verarbeitet, von den beſcheidenen Häuſern und Schlöſſern des 16. Jahrhunderts auf die rieſigen Geſchäfts- und Mietskaſernen übertragen: die Gliederungen wurden übertrieben, die Schwingungen und maleriſchen Wirkungen ins Derbſte überboten, die Gedanken einer beſcheiden bürgerlichen Kunſt ins aufdringlich Laute überſetzt. Andere Großſtädte folgten dem Beiſpiel; aber Berlin iſt die

Digitized by Google

Stadt, in der die stilistischen Anregungen der Baugeschichte am schnellsten und zwar durch Überfütterung zugrunde gerichtet wurden.

Hansen wie Schmidt beugten sich vor dem dritten Wettbewerber in der Gunst des kunstgeschichtlich geschulten Zeitalters, vor der italienischen Renaissance.

Diese hatte in verschiedenen Städten ihre erfolgreichen Vertreter. In Stuttgart war es Christian Leins, mein verehrter Lehrer. Leins war ein vorsichtiger feiner Künstler, der aber der Renaissance Italiens eines nicht abzulernen vermochte, nämlich die Kraft, wie sie sich namentlich in der entschiedenen Behandlung des Hauptgesimses äußert. Ähnliche Schwächen zeigten viele der Ersten, die sich dem Stile widmeten, so der Dresdener Hermann Nicolai, im gewissen Sinn auch der Münchener Gottfried Neureuther. Das Gleichgewicht der alten Florentiner wieder zu finden, war Gottfried Semper vorbehalten.

Semper gehörte zu jenen deutschen Architekten, die wie sein Vorgänger in der Dresdener Professur, Joseph Thürmer, und wie Hansen Athen gesehen hatten. Aber seine eigentliche Schule hatte er in Paris bei Franz Chr. Gau gemacht. Auch dieser war ein Deutscher, in Köln geboren, doch in jungen Jahren nach Paris gekommen, berühmt geworden durch seine Reisen nach dem Orient, wo er bis nach Nubien drang, vermessend, zeichnend, ganz erfüllt von der geschichtsforschenden Aufgabe des Architekten. Neben ihm wirkte in ähnlichem Sinne sein Kölner Altersgenosse, der einstige Kölner Steinmetz J. J. Hittorff, der Sizilien baugeschichtlich erforschte, und der Breslauer Karl Ludwig Zanth, der später durch den Bau des maurischen Schlosses Wilhelma bei Stuttgart berühmt wurde. Seit den zwanziger Jahren bilden diese Deutschen durch ihren Fleiß, ihre Gelehrsamkeit und ihre künstlerische Bedeutung ein sehr wichtiges Glied in der baulichen Entwickelung der französischen Hauptstadt. Es war also Sempers Wanderung nach Paris nicht im gleichen Sinn eine solche in fremdes Gebiet wie die der Berliner Maler. Wohl aber hat er dort eines gelernt, was ihn auch als Theoretiker von Böttticher unterscheidet: Nämlich, daß er sich durch das Sehen von Bauten, nicht durch die ästhetische Untersuchung von Bauaufnahmen auszubilden trachtete; daß er weniger darauf ausging, die richtigen Gesetze für alle kommende Kunst festzustellen, als jene zu begreifen, die sich als in vergangenen Werken wirksam erkennen ließen.

Digitized by Google

Semper ſtellte den Wert der Renaiſſance über den der Antike. Damit öffnete er die Bahn für eine neue Auffaſſung der Ziele des Baumeiſters; er gab dem Idealismus eine neue Richtung. Denn bisher hatten die Verſuche, die mit den nachhelleniſchen Stilen gemacht worden waren, doch nie zu befriedigenden Ergebniſſen geführt. Nirgend empfand man dies mehr als in München, wo ſich die von König Ludwig I. unternommenen Verſuche drängten. König Maximilian II. ſuchte dieſen Fehler in ſeiner Weiſe zu heben. 1851 erließ er ein Preisausſchreiben, das nichts Geringeres anregte, als daß eine neue Bauart, ein Stil geſucht werde. Der König war der Anſicht, die Zeit für das Anwenden alles deſſen, was das Nachdenken in den Kunſtboden geſäet habe, ſei nun endlich gekommen. Wir leben nicht mehr, ſagte das Ausſchreiben, in der Zeit des überreizten naturnotwendigen Schaffens, wodurch früher die Bauordnungen entſtanden, ſondern in einer Zeit des Denkens, Forſchens, der ſelbſtbewußten Überlegung. Die Baukunſt aber zeige ein Schwanken zwiſchen klaſſiſcher und romantiſcher Art, „die aber ſelten nicht ganz rein gegeben werde“. Neue Formen, Umbildungen der alten würden dabei verwendet. Es ſei ein Bedürfnis des Geiſtes, nach Neuem zu trachten, nicht bloß das ſchon Dageweſene vollkommen oder unvollkommen nachzuahmen, ſondern Neues zu ſchaffen. Als die Grundideen unſerer Epoche, fährt das Ausſchreiben fort, kann man teilweiſe das Streben nach Freiheit bezeichnen, nach freier Entwickelung und zwangloſer Übung aller phyſiſchen und moraliſchen Kräfte. Die Verhältniſſe des Völker- und Staatslebens ſeien andere geworden. Sollte es nicht gelingen, für ſie einen neueren Stil zu ſchaffen, der ſich wie einſt die Renaiſſance als Selbſtändiges aus dem Bekannten entwickle? Sollte es nicht möglich ſein, zweckmäßig, deutſch und doch neuartig zu bauen, aus dem mit ſo viel Eifer durch die Wiſſenſchaft wieder eroberten Stilen ein eigenartiges, ſchönes, wohlgegliedertes Ganze zu geſtalten?

Das Ergebnis dieſes Ausſchreibens waren die Bauten der Münchener Maximilianſtraße. Sie ſind recht langweilig ausgefallen; die Stilmiſchung, die ſich als neuer Stil gibt, iſt recht ungeſchickt und kunſtlos durchgeführt, das Ergebnis der Bemühungen in München war rein verneinend. Alle, die von vornherein geſagt hatten, daß Stilreinheit die Grundbedingung jeder Kunſt ſei; alle, die einen beſtimmten Stil als allein für die Neuzeit oder für Deutſchland geeignet erklärten, hatten leicht jubeln und den voraus-

Digitized by Google

gesagten Mißerfolg feststellen. Und es waren der strengen Stilisten recht viele. Die Hellenen in Berlin, München und Wien, die Romantiker Gärtnerscher Schule in München, Wien, Hannover, die Gotiker strenger Richtung am Rhein, die auf das Frühchristliche Eingeschworenen in Baden und die Renaissanceverehrer in Stuttgart und Dresden: alle waren sich darüber klar: So wie man in München wolle, gehe die Sache nicht.

Julius Meyer schrieb diesem Versuch 1863 eine sechzig Seiten lange Leichenpredigt, ohne ihn ganz klein zu kriegen; 1865 kämpfte er nochmals dagegen. Lübke wurde über ihn witzig, was sonst seine Art nicht war; von allen Seiten fiel man auf ihn ein — es ging ihm wirklich herzlich schlecht. Trotzdem war der Gedanke so übel wohl nicht, nur die Ausführenden waren ungeschickt im Entwerfen. Wer die amerikanische Baukunst der 1890er Jahre, wer das im Rückschlag dieser in Deutschland Geschaffene durchsieht, der wird sich sagen müssen, daß dort der Weg gefunden ist, auf den König Max wies. Und zwar scheint es auf den ersten Blick, als wäre er gefunden, weil die neueren amerikanischen Architekten kunstgeschichtlich schlechter vorgebildet, also naiver seien, als die bayrischen von 1850 oder 1860. Naiver heißt unbefangener, in diesem Falle aber nicht viel weniger als ungebildeter, unbelehrter, als minder vertraut mit dem, was vergangene Zeiten schufen. Leider zeigt sich bei genauem Hinsehen aber, daß wir den Amerikanern die Gottesgabe größerer Unwissenheit nicht zusprechen dürfen. Gerade dort wird sehr eifrig an den alten Stilen gelernt und zweifellos hat ein Architekt wie Henry Richardson, der berühmte Erbauer der erstaunlich naiven Dreifaltigkeitskirche in Boston, mehr nach alten Formen geforscht als Friedrich Bürklein, Eduard Riedel oder sonst einer der Münchner Meister der sogenannten Streck-Eisenen-Ordnung; zweifellos war das Leben in New York und Boston schon 1860 weniger zur Entwickelung der Naivetät geeignet als jenes in München. Die Schilderungen aus dem Lederstrumpf mit ihren unerhört hochherzigen Trappern und Delawaren trafen auf den damaligen Zustand Nordamerikas nicht mehr ganz zu. Nicht größere Ungefangenheit sondern größeres Können brachte dem Versuche hier die Erfolge, die sie in München nicht hatten. Den Architekten Münchens fehlte dieses Können, um die alte Kunst geistig zu verarbeiten; sie hatten die alten Stile zu sehr in jener Abklärung kennen gelernt, die sie auf einige wenige

Digitized by Google

gute Formen zurückführte und den bildenden Reichtum als unreif oder Verfall ablehnen ließ. Die Beſchränktheit des deutſchen Idealismus hing ihnen als Bleigewicht an den Füßen. Das kurze Gedärm hatte ſie wieder verhindert, die Stile zu verdauen!

Die neue Schule, die ſich in den fünfziger Jahren die Baukunſt zu beherrſchen anſchickte, Semper an der Spitze, wandte ſich der Renaiſſance zu als fertiger Erfüllung deſſen, was man in München vergeblich neu zu ſchaffen trachtete. Semper erklärte ſich ſehr entſchieden gegen die Antike und gegen die Gotik, als die Hauptgegner ſeines Stiles. Nicht als ein Verächter ihrer Schönheiten, ſondern weil ſie ihm nicht alle Fähigkeiten in ſich zu vereinen ſchienen, die wir heute vom Bauweſen fordern. Die Renaiſſance allein gebe den Bauten ein ihr Weſen erklärendes Schaubild, indem ſie die von den Griechen gefundenen Einzelformen ſinnbildlich verwerte. Sie nehme dieſe ebenſo auf, wie die Raumkunſt der alten Römer und ſchaffe ſomit Werke, die nicht nur dem Bedürfnis entſprechen, ſondern ſich „zu zweckdienlicher Idealität emanzipieren", alſo zu einer höheren Zweckerfüllung befreien. Hierin ſei die Entwickelung noch lange nicht abgeſchloſſen. Die Renaiſſance habe in ihrer Bildſamkeit vielleicht ihre beſte Zeit noch vor ſich. Wie ſie eine Wiederaufnahme eines in ſeinen äußeren Formen entlehnten, nämlich des römiſchen Stiles ſei, ſo ſei eine zweite ſolche Renaiſſance auch heute möglich. Denn Stil iſt für Semper die Übereinſtimmung einer Kunſterſcheinung mit ihrer Entſtehungsgeſchichte, mit allen Vorbedingungen und Umſtänden ihres Werdens. Zu dieſen geſchichtlichen Vorbedingungen gehört ihm auch die Kunſtentwickelung, als deren Ergebnis jeder Einzelne erſcheint. Semper wollte, daß ſich der einzelne Künſtler als Schüler der ganzen vorhergehenden Zeit fühle. Wir ſollen uns beſtreben, ſagt er, mit männlicher Reife des Wiſſens genug Unbefangenheit, Freiheit und eigene Einfälle zu verbinden, um die Aufgabe, die vorliegt, mit Selbſtändigkeit, aber auch mit Rückſicht auf das Vorausgegangene genügend zu löſen. Das letztere iſt um ſo notwendiger, als ſelbſt der Eindruck, den ein Bauwerk auf die Maſſen hervorbringt, zum Teil auf Gedächtnisbildern begründet iſt. Ein Schauſpielhaus muß durchaus an ein römiſches Theater erinnern, wenn es „Charakter" haben ſoll; ein gotiſches Theater iſt unkenntlich. Kirchen in altdeutſchem oder ſelbſt im Renaiſſanceſtil des 16. Jahrhunderts haben für uns nichts Kirch-

Digitized by Google

Gottfried Semper: Nordeingang der Dresdner Galerie

Digitized by Google

liches. So muß nach Semper ein Gerichtshaus die Art des Dogenpalaſtes, eine Kaſerne jene der mittelalterlichen Befeſtigungen, eine Synagoge jene orientaliſcher Bauten tragen. Es iſt dies derſelbe Gedanke wie der in Lenbach wirkende: Semper ſieht die Kunſtwerke durch die kunſtgeſchichtliche Brille, er ſchlägt bei einem neuen Bauauftrage zunächſt im Buche ſeines großen kunſtgeſchichtlichen Wiſſens nach, bis er findet, wie dieſer am beſten früher behandelt worden ſei und nimmt ihn dann in Fortbildung des Alten auf.

Er iſt dabei ſehr viel freier in der Wahl als andere Zeitgenoſſen. Semper hat in allen Stilen gebaut, weil er in allen Stilen für beſtimmte Aufgaben eigenartige Löſungen fand. In dem Gedanken, daß der moderne Baumeiſter alle ältere Kunſt zu eigen habe, daß er ſich jede nutzbar machen dürfe, ſtimmt er mit den Münchenern überein. In der Behandlung der Stile weicht er von ihnen ab. Er will echt bleiben, er hält ſich innerhalb der dem jeweiligen Zeitalter eigenen Formgebung. Aber er will nicht nachahmen, ſondern in den Formen der verfloſſenen Zeit ebenſo wie im Geiſt der neuen ſchaffen. Immer mehr drängt ihn dieſes Streben auf die Renaiſſance, denn die von ihr gelöſten Aufgaben ſtehen den modernen am nächſten.

Die von Semper erhoffte Feſtſtellung des Geſamtbildes beſtimmter Bauarten blieb aus. Er ſelbſt widerſprach ihr. In Deutſchland war die Säulenhalle zum Schaubild eines Muſeums geworden. In Berlin, in München, aber auch im Britiſchen Muſeum zu London und, durch Zufall, am Louvre in Paris war ſie zu beobachten. Italien hat, abgeſehen von der Villa Albani in Rom, keine Vorbilder. Semper kümmerte ſich nicht darum und wählte doch den italieniſchen Palazzo zum Vorbild für ſein Dresdener Muſeum. Denn er wollte nicht ein zweigeſchoſſiges Gebäude hinter eine eingeſchoſſige Schauſeite pferchen. Mit gleicher Selbſtändigkeit ging er bei ſeinem Entwurfe für die Nikolaikirche in Hamburg vor.

Der künſtleriſche Aufſchwung, den Dresden nach Überwindung der letzten Mengsſchen Anklänge genommen hatte, gab Semper Gelegenheit, ſeine Grundſätze zur ſachlichen Durchführung zu bringen. Aber wenn auch die Bildhauer Rauchſcher Schule, vor allem Hähnel, ihn befriedigten, ſo hat er ſich doch ſachlich wenig zu den Düſſeldorfern, zu Hübner und Bendemann hingezogen gefühlt, die

Digitized by Google

damals neben Schnorr von Carolsfeld nach Dresden gezogen worden waren. Der Zug der Zeit und ſeine Bildung wies ihn, wie den neben ihm tätigen Richard Wagner nach Paris. Gau, Hittorf, Gilbert, Leſueur, Labrouſte ſind die Architekten, mit denen er am meiſten übereinſtimmte. Italien war die Heimat der Formen, die er vor allen liebte; Frankreich lehrte ſie geiſtig verarbeiten. Gemeinſam mit dem Zug der Zeit drängte er auf größere Farbigkeit. Selbſt Bramante erſchien ihm kahl, wenigſtens das, was man in Rom für Bramante hielt, die Cancelleria und Ähnliches. Er wollte ſtärkere Gegenſätze, breitere Schatten, bewegtere Flächen: er wollte durch ſtarke Gliederung erſetzen, was die Antike durch die von ihm eifrig verteidigte Bemalung der Tempel erreicht habe. In der Innendekoration nahm er die pompejaniſchen Anregungen lebhaft auf, ebenſo die auf gleichen antiken Quellen beruhende Schmuckweiſe Raffaels und ſeiner Schüler; er berief Franzoſen nach Dresden, als es galt, das neue Hoftheater auszumalen, gewerbliche Erzeugniſſe herzuſtellen.

Der Aufſtand von 1849, in den Semper verwickelt war, unterbrach ſeine Dresdener Tätigkeit. Er ging nach London und nahm teil an den Beſtrebungen, die zur Errichtung des Southkenſington-Muſeums führten. In den 80er Jahren ſah ich in einem Winkel der Rieſenſammlung ein Modell, das Semper für den Bau geſchaffen hat. Dort fand er auch die Mittel zu ſeinen Forſchungen über die Geſetze der gewerblichen Künſte, die er in ſeinem berühmten Buch „Der Stil“ niederlegte, dem Werke, das zuerſt in die Feſtung der Böttcherſchen Kunſtlehre Breſche legte. Denn ſeiner ganzen Denkweiſe nach konnte Semper nicht annehmen, daß die antiken Säulenordnungen fertig geboren ſeien; er mußte ſie als eine Fortbildung hergebrachter Formenbilder erkennen. Darum unterſuchte er auch gerade die einfachſten älteſten Schöpfungen des Kunſttriebes, ähnlich wie der Sprachforſcher auf die Urbildungen der Silbe, des Wortes zurückgreift; an ihnen fand er die Geſetze ſeiner praktiſchen Äſthetik feſtgelegt; vor Erfindung der Großkunſt ſeien ſie entwickelt geweſen; dieſe habe erſt aus den einfachen Formenbildern ihre Sprache entlehnt. Dieſes Hinweiſen auf die Kleinkunſt war von tiefſter anregender Kraft, nicht nur für die Wiſſenſchaft, ſondern auch für das neue Gewerbe. Semper dehnte die Unterſuchung aus und wies die entwerfenden Künſtler auf Dinge, die bisher wenig beachtet, der

Digitized by Google

Mode überlaſſen worden waren; er lehrte die Bedingungen des Stoffes unterſuchen und die aus ihnen ſich ergebenden Formen; er lehrte die Zwecke beobachten, die dieſe Formen wandeln; die Ausſchmückung betrachten, wie ſie Formen anderer Kunſtgebiete entlehnt, auf neue überträgt und hierdurch zu weiteren Umbildungen anregend wirkt. Dabei iſt er nicht wie Böttticher darauf aus, feſtzuſtellen, wie die Formen hätten ſein ſollen, um als vollendet angeſehen werden zu dürfen; er ſchließt nicht die Mehrzahl der Erzeugniſſe aller Stile und ſelbſt jener Griechenlands von der höchſten idealen Kunſt aus; er ſucht und findet vielmehr in jedem Stil die beſonderen Geſetze, die ſich aus Zweck, Stoff und Schmuckbedürfnis ergeben; er ſtellt nicht die Zweckerfüllung, nicht die Werkform allein, wie es die Gotiker taten, nicht die vom Stoff und Zweck getrennte, lediglich ſinnbildlich zu faſſende Zierform allein, wie die Helleniſten wollten, an die Spitze der Betrachtung, ſondern ſucht feſtzuſtellen, inwieweit ſie ſich gegenſeitig bedingen und ergänzen.

Die Gotiker jener Zeit hielten an dem Grundſatz feſt, daß die Werkform die Grundlage der Formgebung ſein müſſe. Auch ſie wirkten zweifellos anregend auf das gewerbliche Schaffen und über dieſes hinaus auf die Baukunſt. Sie ſtützten ſich, ſeit ſie erkannt hatten, daß ihnen die deutſche Gotik nicht eine hinreichende Formenfülle zu Gebote ſtelle, auf franzöſiſche Vorbilder. Es iſt dies nicht ſo zu verſtehen, daß Deutſchland die Gedanken von Frankreich entlehnt habe. Im Gegenteil. Der Kölner Gau, Sempers Lehrer, war es, der die in ſeiner Vaterſtadt zuerſt gegebenen Anregungen nach Paris trug; er war der erſte in Frankreich, der eine Kirche in gotiſchen Formen neu aufführte, St. Clotilde, die noch in vorwiegend rheiniſchen Kathedralformen 1846 begonnen worden iſt; er war es, der eine Reihe von Pariſer Kirchen ſtilgerecht wiederherſtellte. Als 1830 Viktor Hugo ſeinen Roman Notre Dame de Paris ſchrieb, der in Deutſchland kaum weniger geleſen wurde als in Frankreich, war es ſein ausgeſprochenes Ziel, ſeinem Volke wieder die Liebe zu dem Stil einzuimpfen, der das eigenſte Erzeugnis ſeines Geiſtes iſt; er wollte den Entlehnungen aus Italien und Griechenland entgegenarbeiten, die vielgeſtaltige Gotik dem froſtigen Klaſſizismus entgegenſtellen, die Maler der Romantik in ihrem Kampfe gegen den gemeinſamen Feind unterſtützen. Schon hatte Viollet-le-Duc ſeine lehrhafte

Digitized by Google

Tätigkeit begonnen, indem er ſeit 1840 die St. Chapelle erneuerte, ſeit 1854 ſein berühmtes Dictionnaire raisonné de l'architecture française herausgab. Eine große Zahl von Erneuerungen, an der Spitze die ſeit 1845 gemeinſam mit Laſſus durchgeführte von Notre Dame zu Paris, von Veröffentlichungen nach dieſen, die glänzende Tätigkeit der Pariſer Verleger jener Zeit unterſtützten den franzöſiſchen Einfluß. Die deutſchen Veröffentlichungen über ältere Baukunſt, ſoweit ſie nicht ihren Stoff außer Landes ſuchten, hatten die Kenntnis deutſchen Bauweſens, namentlich des romaniſchen Stiles ſehr vertieft. Aber die eigentliche bildende Kraft der franzöſiſchen Architektur hatten die Deutſchen weder im Mittelalter noch bisher im 19. Jahrhundert erreicht. Es fehlte ihnen die Beweglichkeit der Formengebung, der Reichtum an ſchmückenden Gliedern, der Saft und die Kraft der franzöſiſchen Vorbilder. War doch der romaniſche Stil bei uns nach großartigen Anfängen nicht ganz zur Reife gekommen, die Gotik früh von den ſtaatlichen Wirren beeinträchtigt ins Handwerkliche herabgeſunken. Nur im Norden, im Gebiet der Hanſa und des Backſteinbaues, blühte ſie in eigenartiger Kraft während des 13. und 14. Jahrhunderts fort. Hier, und zwar zunächſt faſt allein in Hannover entwickelten ſich Gärtners Schüler in einer der franzöſiſchen Richtung entſprechenden Weiſe. Andreae, Hunaeus, Droſte waren die Vorläufer, die ſeit 1844 die mittelalterlichen Backſteinformen nachahmten, den alten Bauten der Umgegend die Anregung für neue Schöpfungen entnehmend. Konrad Wilhelm Haſe, der ſeit 1848 die Kirche zu Loccum erneuerte, 1849 Lehrer am hannoveriſchen Polytechnikum wurde, befeſtigte die gotiſche Richtung derart, daß Hannover durch Jahrzehnte und bis heute der Mittelpunkt der romantiſchen Richtung Deutſchlands wurde. Von der dürftigen und leeren Auffaſſung des romaniſchen Stiles, wie ihn Hübſch in Baden und Gärtner in München angewendet hatte, ſchritt Haſe, am Alten lernend und eine ſtets wachſende Schar begeiſterter Schüler belehrend, immer weiter zu einer klaren Entwickelung ſeiner Anſichten vor. Die unlösliche Verbindung von Werk- und Kunſtform zu völlig folgerichtiger Durchbildung zu bringen, ſchien ihm die Aufgabe der Gotiker des Mittelalters geweſen zu ſein und wurde nun die ſeinige. War die rheiniſche Schule auf die Ergründung des gotiſchen Syſtems und auf deſſen widerſpruchsfreie Darſtellung im Neubau ausgegangen, ſo ſuchte Haſe die Hauptformen von den

Digitized by Google

Nebengebilden zu trennen, das Gerippe von tragenden, raumüberspannenden und bekrönenden Gliedern klar zur Schau zu stellen. Aber er erkannte zugleich die malerische Seite des mittelalterlichen Schaffens, das in der Farbe, sei es in der bunten Ausmalung des Innern, sei es in geschickter Verwertung kräftig getönter Baustoffe, sei es im Einfügen zweckdienlicher Kleingebilde in die Hauptmassen, liegt. Diese sollen die Massen beleben, ihnen einen wirksamen Maßstab geben, die Nebenteile zum Schmuck für das Ganze werden lassen. Hase folgte nur der allgemeinen Zeitströmung, wenn ihm der Backstein in seinen bescheidenen, gleichmäßig durchzubildenden Maßen zur Grundlage einer bewußt beschränkenden Regel wurde. Er erhob das Einhalten dieser Maße zum Grundsatz; beim Entwurf gaben ihm die Schichtenfugen das Netz für alle Höhenabmessungen; diesen hat sich jede Schmuckform, jede Gliederung unterzuordnen. Was die Achslinien dem klassischen Grundriß, das sollten die Ziegelfugen dem Aufbau werden: stärkendes Gerippe und sichere Unterlage für planmäßigen Entwurf. Er und seine Schule kamen zu einem Eifer für den Ziegelbau, daß sie auch dort, wo Haustein zur Verfügung stand und den Zweck besser erfüllte, an ihm festhielten. Ja selbst ins Innere der Räume trugen sie den Ziegelreinbau hinein.

Die kirchliche Bautätigkeit Hases hat auf die Gestaltung des protestantischen Kirchenbaues einen starken Einfluß ausgeübt. Aber auch im bürgerlichen Bauwesen machte sie sich geltend. In diesem war neben ihm Edwin Oppler, der als Schüler Viollet-le-Ducs eine Zeitlang an der Kathedrale zu Amiens tätig war, der Träger des französischen Einflusses. Er hatte seine Studien über die Umgebung Hannovers hinaus erstreckt und entwickelte eine reiche schriftstellerische Tätigkeit, vorzugsweise in kunstgewerblicher Hinsicht. Denn er war einer der ersten, die aus Paris den Sinn für „Komfort“, für ein erhöht behagliches Wohnen, für bessere Einrichtung der Häuser heimbrachten; hier wurde er bei reichen Bauherren bald allgemein beliebt.

Als ich in Kassel in den Jahren kurz nach dem französischen Kriege bei einem Baumeister tätig war, dessen beste Eigenschaft — mehr für uns junge Architekten als für die Bauherren — darin bestand, daß er uns machen ließ, was wir wollten, hatte ich als Schüler von Leins im Verkehr mit Rebentisch, einem der begabtesten Schüler der Hannoverischen Richtung, Gelegenheit, der

Digitized by Google

Verschiedenheit der Kunstauffassungen kundig zu werden. Kassel besitzt außer den Arbeiten dieses Künstlers noch einige der schönsten Leistungen eines anderen zu früh geschiedenen Meisters gleicher Richtung, Luers, der uns das, was die Schule bieten konnte, in besten Beispielen vor Augen führte. In der Villa Wedekind — die Kasselaner nennen sie, der vielfach verwendeten glasierten Ziegel wegen, die Glitzerburg — sah ich damals auch Hannoversche Innenausstattung von bester Art. Der Vorwurf Rebentischs, daß wir nur allzu oft die Grundrisse wegen der Schauseite, wegen der schönen Wirkung der Achsenlinien auf den Zeichnungsblättern und um anderer akademischer Künste nicht so ausbildeten, wie wir es ohne diese Nebenrücksichten getan hätten, war ja völlig einleuchtend; ebenso wie die Versicherung, daß man in Hannover den Grundriß aus den Bedürfnissen zweckmäßig schaffe, und daß die Gotik für eine Gestaltung, wie sie eben aus dem Bedürfnis hervorging, die Mittel zum künstlerischen Aufbau böte. Rebentisch höhnte unsere Symmetrie, unser Streben, den Bau unter ein Hauptgesims zu zwingen, die Willkür unserer Fassadengliederungen, während bei ihm das Bedürfnis allein die Form bestimme; er verwarf unser Arbeiten mit „Surrogaten", unser Nachahmen des Steins in Stuck, das uns freilich von allen konstruktiven Bedenken befreie. Kassel, damals eben preußisch geworden, hatte eine Anzahl Baubeamte, die Schüler der Schinkelschen Richtung waren. Auch ihnen ging es nicht wesentlich besser als mir, der ich mich in Wien und Stuttgart auf Renaissance eingedrillt hatte. Rebentisch höhnte vor allem über die „Monumentalität", mit der wir jeden Zinsbau behandelten. Und er hatte so Unrecht nicht. Die Winkel und Ecken des malerisch geplanten Landhauses, die Ausbildung von Giebeln und Erkern, von Türmen und offenen Hallen, die wohnlich unregelmäßige Gestaltung der Räume, das Ineinanderschieben verschiedenwertiger Gelasse, die Ausbildung des Daches zu einem wesentlichen Teil des Gebäudes, die Beweglichkeit in der ganzen Anordnung von Aufriß und Grundriß ist in Hannover zuerst zu voller Entwickelung gekommen. Man kann sich sehr wohl denken, daß, wer eine Opplersche oder Luersche Villa bewohnt hatte, sich in einem „Palais" von Hansen nicht mehr wohl fühlte. Denn dort war Behaglichkeit, ein kluges Abwägen des wechselnden Bedürfnisses, eine Formengebung, die jeden Raum für seinen besonderen Zweck alsbald selbst und im Grundrisse erkennbar macht,

Digitized by Google

während man ſich in einem Hanſenſchen Hausplan nur durch die eingeſchriebenen Bezeichnungen darüber klar wird, ob man es mit einem Wohn- oder Speiſezimmer zu tun habe. Seit in München die deutſche Renaiſſance aufkam, ſeit dieſe aller Orten zum Siege gelangte, iſt die Hannoveriſche Art, Wohnhäuſer zu entwerfen, in ganz Deutſchland üblich geworden.

Freilich waren ähnliche Beſtrebungen auch anderwärts, auch unter den Meiſtern der Renaiſſance hervorgetreten. Semper hat in ſeinem Oppenheimiſchen Palais, das ſeit 1845 in Dresden entſtand, auf außerordentliche Schwierigkeiten bietendem Grundſtück im Innern eine meiſterhafte Anordnung geboten, bei der die Grundrißlöſungen der Zeit höchſter Sorge für die Bequemlichkeit, die des 18. Jahrhunderts, einen ſehr ſtarken Einfluß hatten. Den Plan des Hauptgeſchoſſes mit ſeinen Alkoven, Nebentreppen und Gängen für die Dienerſchaft, könnte man für eine Rokokoſchöpfung halten; er iſt ein Beweis dafür, wie mit freiem Griff Semper ſeine Abſicht durchführte, von allen Zeiten zu lernen, das Ergebnis der ganzen älteren Kunſt, ſelbſt der damals verachtetſten, in ſeinen Werken darzuſtellen.

Fühlte ich mich Rebentiſchs Angriffen gegenüber ziemlich wehrlos, ſo hatten andere, Gereiftere doch mancherlei auf ſie zu erwidern. Ins Gewerbe übertragen hießen die Hannoverſchen Grundſätze ſoviel, wie die unbedingte Herrſchaft von Werkform und Stoff. Die Forderungen beider zu ergründen und ſie einfach darzuſtellen, zwangen den Künſtler zu neuen Löſungen. Für Semper dagegen war dies Zurſchauſtellen der „konſtruktiven Faktoren“, des nackten Bedürfniſſes, nicht eigentliche Aufgabe der Baukunſt und des Kunſtgewerbes. Er nannte es illuminierte und illuſtrierte Mechanik und Statik, reine Stoffkundgebung. Die Kunſt ſolle den Bedingungen der Werkform und des Stoffes gerecht werden, „aber nicht grob materialiſtiſch in ſtruktiv techniſchem, ſondern in höherem ſtruktiv ſymboliſchem Sinne“. Der Bau des Gerätes, des Hauſes ſolle den Eindruck des Haltbaren inſofern erwecken, als man nicht einen Augenblick über dieſes Halten in Zweifel ſei. Man komme aber in ſolche Zweifel, wenn einem allzu klar gemacht werde, warum der Gegenſtand zuſammenhält, welche Mittel angewendet wurden, um ihn vor Verfall zu ſichern. Den Begriff der Wahrſcheinlichkeit, den Semper hiermit einführte, hat er wieder dem 18. Jahrhundert entlehnt, vielleicht ohne es zu wiſſen, durch Vermittelung von

Digitized by Google

Paris, wo die Überlieferung nicht ſo jäh unterbrochen war wie bei uns. Seine Anſicht wurde beſtärkt durch ſein kunſtgeſchichtliches Wiſſen: war die Hannoverſche Anſicht richtig, wieviel Bauwerke, wieviel Geräte blieben dann wieder übrig, die „höheren" äſthetiſchen Grundſätzen genügen? Wie viele gab es, die deutlich ihre Werkform dem Beſchauer darboten? Wieder war der Gedanke, der dort die Köpfe beherrſchte, gut, die Durchführung klar, waren die Schlußfolgerungen richtig gezogen — das Ganze aber ein Gedankenbau, der vor der Wucht der Tatſachen nicht ſtand hielt.

Auch Semper erweiſt ſich in gewiſſer Beziehung als einſeitig, nämlich in ſeiner grundſätzlichen Abneigung gegen die Gotik gerade wegen ihrer die Werkform hervorhebenden Geſtaltung, ihrer Auflöſung der Mauer in Stützen für die Gewölbe. Ihm war unverkennbar die Form nicht genug durchgeiſtigt, trat das Stoffliche noch zu ſtark hervor. Er verglich die gotiſche Kirchenform mit dem Bau des Krebſes: Das Knochengerüſt iſt zur Schau geſtellt; im Gegenſatz zum griechiſchen Tempel, der den Bauſtoff unter der Form verſtecke, dieſe umkleide, ſich durch die Form vom Bauſtoffe befreie; und von der Renaiſſance, die raumbildend und ſinnbildlich geſchmückt zugleich ſei; die in hohem Maße zweckerfüllend, doch nicht äußerlich vom Zweck beherrſcht ſei, ſondern ihn nur erkläre.

Alſo entbehrten die Renaiſſance und die ihr gewidmeten Beſtrebungen damals nicht des äſthetiſchen Schutzes. Freilich dauerte es ſehr lange, ehe die ſtrenge Wiſſenſchaft Sempers Werk für voll anerkannte. Und als man ſich ſeiner bemächtigte, geſchah es wieder in der Abſicht, ſeine Lehre feſter zu faſſen, zu einem bindenden Geſetz auszugeſtalten. Wenn Semper ſagte, führt Riegl in ſeinen Stilfragen aus, beim Werden einer Kunſtform kämen auch Stoff und Arbeitsart in Betracht, ſo meinten die Semperſchüler, ihn ganz mißverſtehend, die Kunſtform ſei ein Ergebnis aus Stoff und Arbeitsart. Dieſe, die Technik, wurde raſch zum beliebteſten Schlagwort. Sie war es ja, um die die Kunſt damals in allen Gebieten am lebhafteſten warb; ſie wurde für gleichwertig mit der Kunſt ſelbſt angeſehen. Von Kunſt ſprach noch der an der philoſophiſchen Äſthetik hängende, von Technik derjenige, der ſich ſchon zur neuen praktiſchen Äſthetik hielt. Riegl ſchildert ſehr richtig, wie die Kunſtgelehrten vor der natürlichen Überlegenheit der Künſtler in Erkenntnis der Arbeitsformen klein beigaben in dem, was er den handwerklich-ſtofflichen Nachahmungstrieb im Gegenſatz

Digitized by Google

zum schöpferischen Kunstwillen nennt; wie sie aber an jener wilden Jagd nach Techniken teilnahmen, als sie an Verständnis das Nötige nachgeholt und erkannt hatten, daß auch mit diesen sich trefflich streiten und ein System bereiten lasse. Laut tönte der Ruf nach einer Kunstlehre auf neuer Grundlage. Es war ein Zeichen der Zeit, der beginnenden Abneigung der Gelehrten, sich mit ästhetischen Fragen zu beschäftigen, daß keine irgendwie maßgebende Kunstlehre entstand, daß dagegen ein gewaltiges Schrifttum anbrach, das, alte Kunst untersuchend, nun nicht mehr die Form als ein Selbständiges, sondern als Ausdruck der zeitlichen und handwerklichen Bedingungen untersuchte. Im Gebiet der geschichtlichen Untersuchung der Kunst eroberten wir Deutsche rasch die erste Stellung in der Welt, noch mehr im Gebiet der zeichnerischen Darstellung der Schöpfungen vergangener Zeiten. An Freiheit des Erkennens des Schönen und an Sachlichkeit des durch die Photographie verschärften Erkennens haben wir das frühere Übergewicht erst der Engländer, später der Franzosen vollständig überwunden. Unsere Bücher dienen dort als Vorbild, selbst wenn einzelne ganz besonders hervorragende Werke die einstige Überlegenheit festzuhalten streben.

Die Entscheidung für die Baukunst lag damals in Wien. Zu dem Helleniſten Hansen und dem Gotiker Schmidt hatte sich dort ein Dritter als Führer gesellt, Heinrich Ferstel. Er gehört zum zweiten Geschlecht der Renaissance-Baumeister, die nun fast ausschließlich Italien zum Gebiet ihres Lernens machten, vor allem Florenz. War früher die Antike das Zugmittel dorthin gewesen, hatte die Zeit Goethes außerdem noch in Palladio den Großmeister der Späteren verehrt, so wurden jetzt Brunelleschо und Bramante die Meister, denen man vor allem huldigte. Künstler, wie der später in Stuttgart und Nürnberg tätige Adolf Gnauth, wie die Dresdener Karl Weißbach und Ernst Giese, wie Josef Durm in Karlsruhe, um nur einige Namen zu nennen, Kunstgelehrte, wie der Basler Jakob Burckhardt, bildeten diese Verehrung in schöpferische Taten um. Burckhardts Cicerone, eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens, erschien 1855; er ist heute noch in der Hand aller Künstler, namentlich aller Baubeflissenen: das einzige kunstwissenschaftliche Handbuch, das wirkliche Dauer behielt, wohl in den verschiedenen Auflagen überarbeitet wurde, doch in seiner Hauptrichtung unverändert blieb.

Digitized by Google

Der Grund aber, warum ihm dieſe Dauer beſchieden war, liegt darin, daß es nicht äſthetiſiert, ſondern von einem für vielerlei Schönes gleichmäßig Empfänglichen geſchrieben iſt, der ohne viel Umſchweife ſagt, wie's ihm vor dem Kunſtwerk ums Herz iſt; doch dabei das Urteil nicht auf eine Lehre und nicht bloß auf das Gefallen, ſondern hauptſächlich auf das Verſtehen aus der Zeit heraus geſtellt hat.

Ferſtels erſter großer Erfolg war, daß er 1854 für die Wiener Votivkirche den preisgekrönten Entwurf ſchuf; es war eine Nachbildung franzöſiſcher Kathedralen, eine große Leiſtung, wenn die Nachbildung wirklich eine ſolche ſein kann. Mir hat die Kirche jederzeit ein wenig den Eindruck gemacht, als ſei ſie aus Dragant; als dürfe man ſie nicht für ganz voll nehmen, da ſie ja nur ein ſehr großes und ſehr ſchönes Spielzeug ſei. Man muß eben nicht vergeſſen, wann ſie entworfen wurde, nämlich zu einer Zeit, da es noch ein Verdienſt war, die Gotik nicht ganz in den trockenen Formen zu handhaben, die Vincenz Statz am Dom zu Linz vom Rhein nach Öſterreich verſetzte, oder mit der Mocker den Prager Dom vollendete.

Später wurde Ferſtel der eigentliche Führer der Renaiſſance in Wien. Mir will ſcheinen, auch hier ſei das Gute in ſeinem Schaffen nicht neu, als ſtehe er weit unter Semper und ſelbſt unter manchem ſeiner minder berühmten Zeitgenoſſen. Ich wenigſtens habe ein unglückliches Gedächtnis hinſichtlich Ferſtels Bauten! Mir iſt immer, als habe ich ſie ſchon geſehen, wenn ich das erſtemal vor ſie trete; und wenn ich meines Weges gezogen bin, erinnere ich mich nicht mehr klar, wie ſie ausſehen. Der Fehler, der dies vielen gewiß nicht gerecht erſcheinende Urteil hervorrief, liegt wohl zweifellos an mir, da andere gerade durch die Geſtaltungskraft des gefeierten Wieners ſich mächtig angeregt fühlten.

Aber die kunſtgeſchichtliche Aufgabe der Architektur war immer noch nicht vollendet. Semper brachte die Hochrenaiſſance nach Wien, die dann Karl von Haſenauer durchführte; das Barock fand willige Aufnahme, die Deutſch-Renaiſſance nicht minder. Alle Stile aber erhielten einen gemeinſamen neuwieneriſchen Oberſtil, und dieſer iſt entſcheidend. Kein Menſch iſt vor Hanſens Helleniſtik, Schmidts Gotik und Ferſtels Renaiſſance, vor dieſen Wiedererweckungen von zwei Jahrtauſenden Baugeſchichte einen Augenblick in Zweifel, daß das Altertümliche im Grunde nur ein äußerlicher

Digitized by Google

Schmuck, und daß das Wieneriſche der ſtarke, entſcheidende Teil in dieſen Bauten iſt. In Wien iſt das Parlamentshaus griechiſch, in Peſt engliſch-gotiſch. In Wien ſollte es allgemein ideal, in Peſt nach dem Geiſt des für die freiſinnige Verfaſſung Ungarns vorbildlichen Landes werden. In beiden Fällen iſt es modern und deutſch. Der Erbauer des Peſter Parlamentes, Steindl, iſt ein Schüler Schmidts und hat trotz ſeiner Anlehnungen an Barry, Scott, Waterhouſe und andere Engländer nicht mit einem Zuge ſeine Herkunft verleugnet. Peſt erweiſt ſich in jedem Zuge künſtleriſch als deutſche Stadt, trotz allem magyariſchen Sporenraſſeln und Schnauzbartſtreichen. Denn die Artung des Bauens, die Sprache der Profile, die Auffaſſung der älteren Kunſtweiſen, der zu erreichenden Ziele, nicht die Aufſchriften machen das Weſen der Baukunſt aus. Und wie die Berliner Malerei der ſechziger Jahre um gleicher Gründe willen franzöſiſch iſt, ſo iſt und wird wohl noch lange das, was Tſchechen, Magyaren, Kroaten und andere Völker des Südoſtens bauen, deutſch, wieneriſch ſein, ebenſo wie das, was ſie malen, nichts anderes iſt als Münchener Kunſt von geſtern.

Die breitere Auffaſſung des Lebens gab der Baukunſt überall Anregungen. Ein Künſtler legt dafür Zeugnis ab, der in Berlin gebildete, aber in Petersburg durch eine ins Große gehende Bautätigkeit der Enge deutſcher Verhältniſſe entriſſene Ludwig Bohnſtedt. Er wurde durch den erſten Wettbewerb für das Berliner Reichstagsgebäude durch ganz Deutſchland berühmt. Schon vorher hatte er ſich unter den Fachleuten einen Namen dadurch gemacht, daß er in der Art des zeichneriſchen Darſtellens ſeiner Entwürfe, die übliche Ängſtlichkeit durchbrechend, gerade durch dieſe die Laien für ſeine Kunſt zu erwärmen wußte. Er beteiligte ſich an den Wettbewerben aller Länder, ſelten ohne Erfolg. Damit war er aus den Grenzen Deutſchlands herausgetreten, nicht nur in ſeinen Zielen, ſondern auch, trotz ſeiner Berliner Grundſtimmung, in der Kunſtauffaſſung. Die einfach große, dem Pariſer Louvre ſich in den Hauptgliederungen anlehnende Schauſeite ſeines Reichstages zwang die Preisrichter über alle Bedenken gegen den Grundriß hinweg. Unter dem Drucke der begeiſterten Öffentlichkeit ſprachen ſie ihm gegen den Widerſpruch der eigentlichen Fachleute den Preis zu. Er hätte ſich ſchwerlich lange die ihm entgegengetragene Gunſt zu erhalten vermocht. Aber es iſt immerhin ein ſehr bezeichnender

Digitized by Google

Beweis für die am Eigenen ſchwankend gewordene Stimmung in Berlin, daß eine ſo wenig aus dem Rahmen der dort üblichen Formengebung hinausgreifende Arbeit, lediglich durch den Schwung eines einfach großen Gedankens, ſo unbedingt den Sieg erfechten konnte.

Auch in der Folge fehlte Berlin der packende, ſchlichte und große Bau. Die beſten Taten der Berliner Baukunſt liegen auf einem anderen Gebiete, in der Durchbildung des Grundriſſes, namentlich im Wohnungsbau. Obgleich in den Zeiten der Sammelheizung, der elektriſchen Beleuchtung, der Fahrſtühle die Anforderungen an Bequemlichkeit des Wohnens außerordentlich geſtiegen ſind, obgleich der Aufwand immer größer wird, das Raumbedürfnis trotz der Koſtbarkeit des Platzes wächſt, haben doch die Berliner Künſtler, wie etwa Kayſer & von Großheim, alle ſich bietenden Schwierigkeiten nur zur Steigerung der Anſtrengungen geführt, ein vornehmes Haus wohnlich und ein wohnliches Haus vornehm auszugeſtalten. Der Baumeiſter ſchafft für die Bauherren, nicht für die Kunſt allein: Ihm ſchwebt die Aufgabe vor, dem Beſteller ein Haus zu errichten, in dem dieſer ſich wohl fühlt. Die ſchwerſte Sorge dabei iſt die geringe Selbſtändigkeit und der beſcheidene eigene Geſchmack der Bauherren. Jeder Baumeiſter iſt froh, wenn er einen entſchiedenen und nur einigermaßen verſtändigen Willen antrifft. Aber nur zu oft iſt der eigentliche Bauherr des Hauſes der Meinung der Vielen, der Gäſte. Die Furcht vor dem Urteil dieſer hält den Herrn ab, ſich ſelbſt frei zu geben. Sie legen ihm Verpflichtungen auf, die er beiſeite zu ſtellen ſich nicht traut. Am beſten iſt der Baumeiſter daran bei den reichen Leuten, die vor allem ein ſchönes Haus wollen, koſte es, was es wolle. Der Aufſchwung Deutſchlands macht, daß dieſe nicht mehr ſo ſehr ſelten ſind. Dann entſteht das Haus, das für jeden paßt, der es bezahlen kann, der es zu erhalten vermag. Aber die Freude des Baukünſtlers iſt doch das beſondere Haus, das dem Bauherrn auf den Leib entworfene. Die Kunſt, auf das Weſen des Bauherren, auf ſeine kleinen und großen Wünſche einzugehen und dieſe nicht als Beſchränkung, ſondern als ein Mittel zur Vertiefung der künſtleriſchen Aufgabe zu machen, iſt zu keiner Zeit der Welt höher entwickelt geweſen. Denn im alten Hauſe wie in dem der Völker mit ſehr feſtſtehenden Lebensformen bedurfte es weniger ſolcher Kunſt: Die Planung wurde dort durch

Digitized by Google

die allgemeingültige Sitte vorgeschrieben. Bei den neuen Planungen, wie die deutschen Architekten sie schaffen mußten, kam die künstlerische Absicht nur selten rein zum Ausdruck. Selbst unsere vornehmsten Leute sind dazu zu unfrei. Sie bestellen wohl ein einfach vornehmes Haus. Aber wenn mit der Einfachheit, das heißt mit dem Verzicht auf lauten Schmuck, und mit der Vornehmheit, das heißt mit der vollendeten Ausgestaltung der wesentlichen Bauteile in Stoff und Arbeit Ernst gemacht wird, können sie sich nur schwer entschließen, dem Unauffälligen ihre Mittel zur Verfügung zu stellen. Sie wollen etwas sehen für ihr gutes Geld; sie wollen, daß den Gästen gesagt wird: Seht, welche Mittel ich an eure Bewirtung wendete! Die Gewöhnung an den Wohlstand, wie sie England besitzt, fehlt uns zur Zeit noch. Wenn Künstler, wie Otto March, Ihne und andere daher zum deutschen Hause die Vorzüge der englischen Einrichtungen hinzufügten, so ist dies nur noch eine Vermehrung der Saiten, worauf der deutsche Baumeister zu spielen vermag. Ihnen lag vor allem an der werktüchtigen Behandlung des Stoffes, an der englischen Ehrfurcht vor guter Arbeit, an der Abneigung vor Prunk. Sie brauchten nicht zu fürchten, in Nachahmung zu verfallen: Denn das deutsche Wohnhaus birgt in sich eine Reihe von so stark ausgeprägten Forderungen, daß englische und amerikanische Gestaltungen es wohl beeinflussen, nicht aber in seiner selbständigen Entwickelung aufhalten können. Denn ein Herr wird anerkannt, der vor verstiegenem Idealismus und vor Stilechtheit behütet, das tatsächliche und auf jeden Teil seines Rechtes eifersüchtige Bedürfnis.

Dies ist es, was den Stilstreitereien ein Ende bereitete. Lange tobte der Kampf über die Frage, welche Rolle dem Eisen und Glas in der Baukunst zufallen werde. Der Londoner, der Münchener Glaspalast, die Ausstellungsbauten, die Bahnhofshallen ließen ihn immer aufs neue entbrennen. Am Eisen scheiterte der Stil, scheiterte die Ästhetik. Wird es möglich sein, den neuen Baustoff schön und dabei doch sinngemäß zu verwerten? Die Theoretiker der Baukunst suchten ihn zu bearbeiten, um an ihm die bildende Kraft ihrer Gedanken zu betätigen. Je nach dem Erfolge verkündete man bald die Zeit des neuen Stiles, bald die Unfähigkeit des Eisens, künstlerische Wirkungen zu ergeben. Das Eisen kann, als Stütze verwendet, sich mit sehr bescheidenen Querschnitten begnügen. Das dürftige, dünne Aussehen dieser bot allen Künsten

des Ausſchmückens Hohn. Man empfand ſie als zerbrechlich. Mochte die Rechnung des Ingenieurs und die Erwägung des Kenners der Eigenſchaften des Eiſens auch noch ſo überzeugend beweiſen, daß dieſe dünne Säule mehr trage als jene dicke von Holz oder Stein, gegen die auf Empfinden beruhende künſtleriſche Unwahrſcheinlichkeit war damit nicht anzukämpfen. Das dünne Gerüſt des eiſernen Trägers, der eiſernen Brücke war als haltbar berechnet und erprobt. Die Empfindung konnte jedoch dieſe rechneriſch gewonnene Überzeugung nicht aufnehmen; ſie ſträubte ſich gegen das Wiſſen. Den Ingenieurbauten ſchienen ſchon deshalb höhere künſtleriſche Leiſtungen verſchloſſen, weil ſie nicht als Denkmal wirken können; weil ſie, wenn ſchon ſchwer von ihrer Haltbarkeit, ſo doch erſt recht nicht von ihrer Dauer überzeugen. Denn die künſtleriſche Überzeugung ſtammt nicht aus dem erwägenden Verſtande, ſondern aus dem Gefühle für die zur Erfüllung des Zweckes notwendigen Maſſen. Die architektoniſche Gliederung als angefügte ſinnbildliche Form kann hierbei nur wenig nützen. Sie iſt gut, um die Aufgaben des einzelnen Gliedes zu erklären, kann aber nicht dahin wirken, ihre dauernde Erfüllung glaubhaft zu machen.

Man ſuchte nach Stilen, in denen zarte Maſſen verwendet worden waren. Der mauriſche, der gotiſche waren für Eiſenbauten beliebt. Doch kam es im Grunde zwiſchen Architekten und Ingenieur zu einer immer tieferen Entfremdung. Das Künſtleriſche, das dieſer der Werkform anfügte, empfand jener, der die billigſte und knappeſte Geſtaltung ſuchte, zumeiſt als Ballaſt, als unnütz, ja als ſchädigend. Der Ingenieur ließ um ſeinen Entwurf im beſten Falle vom Architekten einen Mantel hängen, und zwar mußte dieſer dort angebracht werden, wo er das Weſentliche, den inneren baulichen Zuſammenhang der Eiſenteile, nicht ſtörte.

Wo immer, ſagt Streiter in ſeinem Buche Architektoniſche Zeitfragen, wo immer Eiſenkonſtruktionen in bedeutenden Abmeſſungen offen liegen und für ſich allein auftreten, da zeigen ſie ſich ſchlechterdings ſpröde gegen künſtleriſche Geſtaltung. Die Hoffnung, daß die Zukunft das bis zur Stunde nicht Erreichte bringen werde, bezeichnet er als mit Sicherheit trügeriſch. Denn die Möglichkeit, eine Werkform in Eiſen durch ihre Einzelzwecke verſinnbildlichende Formen zu einem nicht mehr allgemein ſtarren, ſondern zu einem in jedem Gliede belebten Körper auszubilden, ſei durch Art und Zuſammenfügung des Stoffes ausgeſchloſſen.

Digitized by Google

Die einzige ſolche Möglichkeit der künſtleriſchen Ausgeſtaltung der Werkform liege darin, daß die Glieder des Körpers durch den Ausdruck eben ihrer Körperlichkeit uns ihr Zuſammenwirken zu einem Zuſtande wirklichen Gleichgewichts fühlen laſſen. Aber die fleiſchloſe Dünnheit und ſteife Trockenheit der einzelnen Bauglieder, die durch Berechnung gegebene Gebundenheit der Anordnung, die Menge ſich durchkreuzender faſt körperloſer Linien, deren Sinn und Zweck nur dem Fachmanne, nicht aber dem Gefühl faßbar ſei — all das laſſe uns den Eiſenbau künſtleriſch gleichgültig erſcheinen. So erkennt zwar Streiter an, daß manchmal den Geſamtumrißlinien oder den durch ſie ermöglichten rieſigen Innenräumen ein gewiſſer ſchönheitlicher Reiz nicht abzuſprechen ſei; eine bedeutende, echt künſtleriſche Stimmung hervorzurufen, werde aber auch dem großartigſten Eiſenbau nicht gelingen.

Meines Ermeſſens iſt dieſe Anſicht bald überholt worden, nicht durch neue baukünſtleriſche Leiſtungen in Eiſen, ſondern durch den Wandel unſeres Verhältniſſes zu den Bauten. Freilich läßt ſich dies nicht beweiſen, ſondern nur feſtſtellen; und zwar kann ich das zunächſt nur an mir tun; und dann durch die Beobachtung jener, die unbeſchränkt von äſthetiſchen Grundſätzen empfinden. Der Eindruck des Unwahrſcheinlichen, den früher die Eiſenbauten ihrer Haltbarkeit nach erweckten, ſcheint mir bei ſolchen Beobachtern verſchwunden zu ſein. Ich habe vielmehr überall bei Nichtfachleuten nicht nur Vertrauen, ſondern bei ſchwereren Bauten in Eiſen ſtets Unbehagen über dieſe Schwere empfunden. Wie ſich ein Ägypter alter Schulung wohl erſt daran gewöhnen mußte, daß auch die korinthiſche Säule die Laſt eines Steingebälkes trug, und daß ſie dieſer trotz ihrer Schlankheit mit Sicherheit widerſtand; wie der romaniſche Meiſter wohl auch anfangs ein Empfinden des Unbehagens gegenüber den gotiſchen Bauten hatte — beſaß es doch der klaſſiſch Gebildete ebenſo — ſo iſt einfach durch Angewöhnung dieſer Zweifel beſeitigt worden. Dagegen erſcheint uns der ägyptiſche, romaniſche Bau ſchwer. Die als eiſern erkannte ſchlanke Stütze wirkt nicht mehr beunruhigend auf uns. Die Forderung, das Eiſen im Bau als ſolches ſehen zu laſſen, es nicht zu verhüllen, wie vorher beliebt wurde, erleichterte den Übergang.

Wir empfinden bereits anders als unſere Väter. Die älteren Betrachter eines Eiſenbaues werden uns vielleicht vorwerfen, daß

wir roher empfinden; wir aber können ihnen dies ruhig zurückgeben. Jene hatten ein vorzugsweiſe formales, wir haben ein auf Kenntnis des Stoffes begründetes Empfinden; jenen war die ſchöne Form, uns die richtige, zweckdienliche Anwendung die Grundlage des Empfindens. Die dicke Eiſenſäule widerſtrebt uns bereits ebenſo ſehr, wie ihnen etwa die zu dicken Beine eines Holztiſches oder der zu ſchwere Träger unter einer Balkendecke.

Auch glaube ich nicht, daß ſich der Satz Streiters wirklich aufrecht erhalten läßt, der Eiſenbau könne den Zuſtand glücklichen Gleichgewichts nicht erlangen und mithin nicht zur Erzielung höherer Kunſtgebilde führen. Es müßte erſt feſtſtehen, daß es einen gewiſſen Grad von Fleiſchigkeit gebe, unter den man in der Kunſt nicht herabgehen dürfe. Die Sprödigkeit des Eiſens gegen die bisher übliche Kunſt iſt nicht gegen die Kunſt ſelbſt, ſondern nur gegen deren vom Stein entlehntes Empfinden gerichtet. Dieſes iſt aber nicht ein durch Schlußfolgerungen entwickeltes, ſondern ein vom vorhandenen Stoff entlehntes; unſer Gefühl für Verhältniſſe, für das Fleiſch in der Baukunſt iſt von einem Stoff mit beſtimmten Eigenſchaften entnommen. Mit dem neuen Stoff muß notwendig ein neues Schönheitsempfinden, ein neues Gefühl für Verhältniſſe kommen.

Beim Eintritt in große Eiſenhallen habe ich an Vielen deutlich eine ſtarke künſtleriſche Erregung bemerkt. Es hilft dort die Größe des Ganzen dazu, die Einzelform zu unterdrücken, es herrſcht dort völlige Klarheit über den Wert der Einzelglieder, die ſich durchkreuzenden, faſt körperloſen Linien verlieren in ihrer vielfachen gleichartigen Anordnung das Verwirrende, ſie werden hinreichend deutlich begriffen und wirken ruhig. Es hat nicht viel Zweck, dieſen Eindruck als minderwertig zu bezeichnen. Sind wir doch auf dem beſten Wege, daß die Mehrzahl des Volkes und ein großer Teil der Bauenden dieſe Eindrücke als äſthetiſch befriedigend hinnehmen. Wenn ſie anderen, kunſttheoretiſch Gebildeten, nicht behagen, ſo wird dies Mißbehagen ſehr leicht zu einem Widerſpruch mit der fortſchreitenden Welt kommen, bei dem die Kunſtlehre unbedingt unterliegen wird.

Es handelt ſich alſo nicht um die Frage: wie bilden wir das Eiſen, damit es unſerem Empfinden entſpreche! ſondern um die viel wichtigere: wie bilden wir unſer Empfinden, daß es dem Eiſen entſpreche!

Digitized by Google

Der Ruf jener, die auch vom Brückenbau Schönheit forderten, gipfelte in dem Wunſch, daß die leichte Bauart als haltbar verſtanden werde. Das bot die Hängebrücke: im Grunde nur zwei über das Tal geſpannte Taue oder Ketten, an denen die Fahrbahn aufgehängt iſt: Eine einfache Linie, die als naturgemäß jedermann einleuchten muß. Freilich war in ihr die Standfeſtigkeit gering. Nicht nur, daß die Hängebrücke tatſächlich ſchwankte, ſie erweckte noch mehr den Eindruck des Schwankens. Ihre Linie war durch die angehängte Laſt beſtimmt, ſie mußte durch Änderung der Laſt bei der Benutzung, durch Wagen, Eiſenbahnen, Menſchen verändert werden, wie jedes freigeſpannte Tau bewies.

Die Kunſt des Ingenieurs ging auch aus anderen Gründen auf ſteife Anordnung aus. Die Röhrenbrücken, die Trägerbrücken boten dieſe. Aber gegen ſie ſprach das Empfinden, daß dieſe Form in ihrer Geradlinigkeit, ihrem weiten freien Schweben die Kräfte verſchleiere, die Laſten und deren Tragen nicht ſinnfällig mache. Für Deutſchland fand ſich in der Mainzer Rheinbrücke, bei deren Entwurf gerade auf das Einſtimmen in die herrliche Landſchaft beſonderes Gewicht gelegt wurde, zuerſt die allſeitig befriedigende Form: Es war die Bogenbrücke, die Übertragung des als haltbar ſchon vom Steinbau her empfundenen Bogens auf das Eiſen. Hartwich ſchuf dieſen vielgerühmten und für die weitere Entwickelung tonangebenden Bau ſeit 1861.

Auch hier war es nicht ſo ſehr der Wandel der Formen, als vielmehr der Wandel des Empfindens für die Werte des Eiſens, der mit den Formen verſöhnte. Mit immer größerer Ruhe konnte der Ingenieur darauf vertrauen, daß die durch die Rechnung beſtätigte Form, alſo die mathematiſch richtige, auch vom Beſchauer als überzeugend hingenommen werde. Die großartigen Eiſenwerke der Folgezeit fanden widerſpruchsfreie Annahme. Selbſt den früher abgelehnten Balken wußte Georg Mehrtens in der Überbrückung der Weichſel bei Fordon in eine als künſtleriſch empfundene Form zu bringen; die wunderliche Grundgeſtalt der Auslegerbrücke verſtand Klaus Köpcke in Blaſewitz bei Dresden in einer Weiſe anzuwenden, die zwar gerade unter den Fachleuten vielfach äſthetiſch beanſtandet wurde, die aber doch durch die Klarheit, mit der die im Bau wirkenden Kräfte dargelegt ſind, auf mich einen beruhigenden Eindruck macht. Ich kann zwar niemandem dies Gefühl als ein notwendiges anſinnen, aus

Digitized by Google

dem Mangel dieſes Gefühles ihm keinen Vorwurf machen, ſondern nur feſtſtellen, daß ſich bei mir jene Angewöhnung vollzieht, und daß ich keineswegs die ſinnbildliche Formengebung an den Einzelheiten vermiſſe, ebenſowenig wie äußerlich angefügten Schmuck. Erſt an dem Rieſenbau des Eiffelturmes wurde aller Welt recht klar, daß ſich hier eine neue Form der Schönheit aus der techniſchen Wahrheit ergebe, gegen die zu verſchließen nur dem möglich ſei, der eben auf ſeinen alten Anforderungen an ein Bauwerk, auf ſeinem ſachlich nicht nachzuprüfenden Gefühl für Verhältniſſe ſtehen bleibt. Jene Eindrücke aber, die ſo viele vor den Bauten der Ingenieure empfinden, einfach für nicht äſthetiſch zu erklären, geht nicht an. Sind doch die äſthetiſchen Bedenken daher entſtanden, daß man im Eiſenbau eine Geſetzmäßigkeit ſuchte, die außer ihm liegt; daß man an ihn mit unpaſſenden, alſo hier falſchen äſthetiſchen Anforderungen herantrat; und daß man jetzt erſt damit beſchäftigt iſt, ſich in die neuen von ihm gegebenen Bedingungen einzuleben.

Für den Hausbau erſetzt das Zimmerwerk, der Holzbau zumeiſt das Eiſen. Die Grundbedingungen ſind die gleichen. Semper ſah im Eiſenbau einen mageren Boden für die Kunſt; fand, daß die Einſchränkung der Maſſen in den Baugliedern auf das geringſte mit der Haltbarkeit noch verträgliche Maß auf eine Bauform hinauslaufe, die er als unſichtbar verſpottete. Auch noch K. E. O. Fritſch ſah bei einem 1890 gehaltenen Vortrage in dieſer Anſchauung das erſchöpft, was ſich über die Ausſichten des Eiſens als des Grundſtoffes für den Stil der Zukunft ſagen laſſe. Es laſſe ſich wohl ein guter Eiſenſtil finden, wie es einen Holzſtil gebe. Aber wie dieſer neben dem Steinſtil als dem maßgebenden ſtets ſeine volle Selbſtändigkeit behauptet habe, ſo werde auch der Eiſenſtil ſelbſtändig neben dem Steinſtil einhergehen, nicht dieſen umbilden. Dem frommen Glauben vieler, daß man im Eiſenſtil den für die Zukunft allgemein gültigen gewinnen werde, müſſe man entſagen.

Das iſt gewiß richtig, wenn man unter Stil eine Formenreihe verſteht, die von nun ab auf alle Stoffarten zu verwenden iſt, ſo daß auch der Stein im neuen, vom Eiſen ſtammenden Stil, behandelt werde; ſo etwa, wie man lange das Eiſen mit Steinformen umkleidete. Mir will eben ſcheinen, als liege hier der Fehler unſeres Verhältniſſes zum Eiſen, daß wir ſeine eigentüm-

Digitized by Google

lichen knappen Formen nicht als ſchön zu empfinden vermögen, weil wir ſie ſehr ungerechterweiſe mit ihnen Fremdem in vergleichende Beziehung ſetzen. Daß ſich durch die bisher zumeiſt fehlende ſaubere, zierlich durchgeführte Geſtaltung der eigentlichen Zweckformen eine Schönheit werde finden laſſen, die dann eben Eiſenſtil iſt; daß es bisher den Ingenieuren nur zu oft an den Mitteln und öfter an dem Streben gefehlt hat, einen Eiſenbau auch nur annähernd mit der Feinheit und der liebevollen Sorgfalt durchzuführen, die ein Steinmetz, Zimmermann und Tiſchler für ſeine Arbeiten einſetzt; daß grober Guß und plumpe Maſchinenmäßigkeit noch vorherrſchen, hat den Glauben beſtärkt, durch Umkleiden, durch Anſtrich mit einem armſeligen Grau das Eiſen verdecken zu müſſen. Wirklich künſtleriſche Durchbildung des Guſſes, der Verbindungsglieder, geeignete Verwendung von Schliff, Vergoldung, farbige Bemalung, das heißt die ſorgfältige Behandlung der zweckdienlichen Form, wird ſicher ſchneller für das Eiſen den Eiſenſtil herbeibringen, als die Stiliſierungsverſuche der an anderen Stoffen gebildeten Künſtler.

Große Wirkungen laſſen ſich durch Metall in Verbindung mit anderen Bauſtoffen, namentlich mit dem Gips, erzielen. Die aus Drahtgeflecht gebildete Rabitzdecke, die neuen Bauweiſen freiſchwebender wagerechter Decken, die gewonnene Leichtigkeit in der Bildung weitgeſpannter Räume, ohne daß in dieſen die Werkform augenfällig, ohne daß alſo auch durch dieſe Augenfälligkeit der Eindruck des Unwahrſcheinlichen, Gebrechlichen im Semperſchen Sinn erweckt wird, iſt vielleicht eine wichtigere Neuerung für den Hausbau, als die rein in Eiſen gebildete Anordnung. Entſcheidend iſt hier die Zweckmäßigkeit, die widerſpruchfreie Erfüllung der geſtellten Aufgabe, und zwar die rückſichtsloſe, um ſogenannte ideale Anforderungen unbekümmerte Erfüllung.

Dieſe nun mußte ſich auch an anderen baulichen Aufgaben verſuchen. In keinem Gebiete zeigen ſich die verwandten Zeitſtrömungen deutlicher als im proteſtantiſchen Kirchenbau. War bei den Katholiken die Gotik ein ſicherer Beſitz geworden, aus dem nur wenige ſich in ältere Stile, etwa in den romaniſchen, noch weniger in neuere, die Renaiſſance oder gar das Barock, hinüberwagten, ſo ſtanden die Verhältniſſe bei den Proteſtanten deshalb anders, weil man wohl empfand, wie es an einer eigenen, völlig dem Bedürfnis entſprechenden Bauform fehle. Die Bemühungen

Schinkels um eine ſolche ſind ſchon erwähnt. Der Gedanke, daß ein Gottesdienſt, in dem wenigſtens an Zeit die Predigt die unbedingte Vorherrſchaft hat, eine andere Kirchenform beanſpruche als der Meßgottesdienſt, war ſo richtig, daß er nicht zur Ruhe kommen konnte. Neben zahlreichen anderen Verſuchen trat namentlich die Berliner Schule und zwar Wilhelm Stier 1827, Ed. Knoblauch 1846 mit ſolchen hervor, in denen der Gedanke feſtgehalten wurde, die zum Anhören der Predigt und zum Empfang der Sakramente vereinte Gemeinde zu umbauen, entweder mit einem Saal, der allen Gemeindezwecken dient, oder mit einem Hauptraum für die Predigt und Sonderanordnungen für Taufe, Abendmahl, Eheſchließung, Totenfeier.

Dieſen Verſuchen traten die Stiliſten entgegen, die den Vorzug hatten, auf fertige Vorbilder hinweiſen zu können. Sie ſtützten ſich auf die Kunſtgeſchichte und wirkten mit dieſer auf das Geſtalten der Neubauten ein. Zunächſt der preußiſche Geſandte in Rom, C. K. J. v. Bunſen, der 1842 auf die altchriſtlichen Baſiliken wies. Eine vorhandene Grundform der Baukunſt ſei etwas Heiliges, Ehrwürdiges, ſeine Verletzung eine mutwillige Verſündigung an dem Grundverhältnis alles Seienden, eine Lüge gegen den Geiſt. Man ſolle aus dem Gottesdienſt alle Willkür ſpäterer Zeiten entfernen und mit den Urformen des Gottesdienſtes zu jenen des Kirchenbaues zurückgreifen. Dieſe Anſchauungen hatten König Friedrich Wilhelm IV. mehrfach zum Bau von Baſiliken durch Perſius und Stüler veranlaßt. Der Berliner Dom wurde bis 1848 als Baſilika erbaut, kam aber über die Grundmauern nicht hinaus. Aber ſchon Bunſen wendete ſich gegen dieſe altertümelnde und bei ärmlicher Ausführung ſcheunenartige Bauweiſe und wies auf den germaniſchen Gewölbebau, der die Sprache des deutſchen Volkes rede. Dieſe Anſchauung, daß die Gotik der Stil der Deutſchen und der Stil einer ſchlichten, aber begeiſterten Frömmigkeit ſei, packte nun auch die Proteſtanten. Unter ihnen entſtanden die eifrigſten Lobredner für den Kölner Dom, die entſchiedenſten Vertreter der Anſicht, daß die fromme mittelalterliche Kunſt für den Proteſtantismus die geeignetſte ſei, und daß jedes Abweichen von den Geſetzen edler Gotik ins Unkirchliche führe. Wie die Reformation nicht eine neue Kirche gebracht habe, ſondern nur eine Reinigung der alten von Mißbrauch, ſo ſei ſie auch Erbe des Mittelalters und der ganzen kirchlichen Entwickelung ſeit den

Digitized by Google

Tagen der Offenbarung, gleich anderen chriſtlichen Gemeinſchaften. Alſo nicht nur die altchriſtliche Kunſt, ſondern auch die aller folgenden Zeiten ſei nicht katholiſch, ſondern allgemein chriſtlich. Alles iſt euer, hieß es mit dem Apoſtel, ihr aber ſeid Chriſti, Chriſtus aber iſt Gottes! Mit dieſem Spruch dürfe ſich der evangeliſche Baumeiſter den katholiſchen Grundriß aneignen. Und das ſagte nicht etwa einer, der die Kirche verſpotten wollte, ſondern ein in Kunſtfragen hochangeſehener Geiſtlicher. Ein anderer, der als Kunſtgelehrter ſehr verdiente Paſtor Heinrich Otte ſagt: Hinſichtlich der Grundform der Kirchen gebe es nichts zu proteſtieren; man bedürfe keiner neuen für die evangeliſchen; es wäre das Streben nach neuen ein Unding, da es hier nur anzuerkennen und wiederzuerlangen gebe. Der gotiſche Kirchenbau gehöre nicht zu den ſchriftwidrigen Irrtümern; es ſei die Frage alſo einfach unnötig, wo die Evangeliſchen mit ihren Planungen anzuknüpfen haben; denn es habe dies unzweifelhaft an der höchſten Blütezeit kirchlicher Bautätigkeit, an der Gotik, zu geſchehen. Die Katholiken freilich ſetzten dem mit mehr Recht entgegen, daß die mittelalterliche Kirche eine andere geweſen ſei, kraft der Fortentwickelung der Überlieferung als die frühchriſtliche, und daß ſich das Bauweſen mit dieſem Wandel und ihm gemäß entwickelt habe; daß alſo die Gotik nicht eine chriſtliche Kunſt kurzweg, ſondern eine chriſtlich-katholiſche ſei; ebenſo wie der Orient eine chriſtlich-griechiſche entwickelt habe. Die Reformation habe gerade das beſeitigt, was die Gotik ſchuf, nämlich die mittelalterliche Form des Gottesdienſtes, ſtehe alſo im vollſten Gegenſatz zur Gotik.

Das Schwanken der Anſichten hinderte die Durchführung des Domes in Berlin und fand ſeinen Ausdruck beim Wettbewerb um den Entwurf der Nikolaikirche in Hamburg, die 1842 der Brand zerſtört hatte. Die Aufgabe war hier klarer. In Berlin hatte man immer noch mit Nebengedanken zu kämpfen. Denn der Bau einer Kirche ohne eigentlich entſprechend große Gemeinde, zu der aber der summus episcopus Preußens gehört, die ein Staatshaus ebenſo wie ein Gotteshaus werden ſoll, bot ſchlechte Gelegenheit zur Entwickelung der Grundzüge proteſtantiſchen Kirchenbaues. Anders in Hamburg, wo es einfach galt, eine große Pfarrkirche zu ſchaffen, die nicht mit Nebenzwecken belaſtet war. Die ſechs Fachmänner des Hamburger Preisgerichts gaben Semper den erſten Preis, den Engländern Scott & Moffat den dritten. Unter dem

Digitized by Google

Einfluß des Kölner Dombaumeiſters Zwirner wurde dieſer Beſchluß umgeſtoßen und Geo. Gilbert Scott erhielt den Auftrag, den Bau auszuführen.

Semper hatte einen frei ausgebildeten romaniſchen Stil gewählt, doch ſich mit Abſicht von ſtrenger Nachahmung ferngehalten. Sein Grundriß iſt eine Ausbildung der barocken Frauenkirche in Dresden: ein runder Kuppelraum, in den Achſen Ausbauten, dreiſeitig für die Emporen, an der vierten für den Chor; in den Ecken die Treppen. Der Achſenausbau dem Chor gegenüber wurde zu einem Schiff verlängert, weil von hier aus Altar und Kanzel am beſten zu ſehen ſind. Den Aufbau beherrſcht die Kuppel über dem Hauptraum, dem Gemeindeſaal. Sempers Begleitſchreiben zu ſeinem Entwurfe zeugt für die volle Klarheit, mit der er ſich aus dem Bedürfnis heraus die Aufgabe entwickelt hatte und aus der er ſich als der Schüler aller vorhergehenden Zeiten, auch des Barock, fühlte. Unſere Kirchen, ſagt er, ſollen Kirchen des 19. Jahrhunderts ſein; man ſoll ſie in Zukunft nicht für Werke des 13. Jahrhunderts halten; man begeht einen Raub an der Vergangenheit und belügt die Zukunft; am ſchmählichſten aber behandelt man die Gegenwart, denn man ſpricht ihr das Daſein ab und beraubt ſie der monumentalen Urkunden.

Semper drang, obgleich geborener Hamburger, mit ſeinen Anſichten nicht durch; der Engländer baute eine dreiſchiffige gotiſche Kathedrale mit reichem Chorhaupt. Wenn ſich Sempers Warnung, daß man die Zukunft durch einen ſolchen Bau belüge, nicht bewahrheitete, wenn wir ſehr deutlich erkennen, daß die Kirche modern iſt, ſo beruht dies nicht auf Scotts Verdienſt. In ſeiner ſpäteren Entwickelung hat dieſer wohl gelernt, den alten Stil freier zu behandeln. Hier aber iſt er durchweg ſtilvoll. Das Moderne am Bau iſt nur die Unzulänglichkeit, das Unbehagen, das einen in fremdem Kleide überkommt. Ein Kandidat, F. Stöter, machte ſich 1844 zum Mundſtück der öffentlichen Meinung, die unbedingt für die Gotik war. Mit dem Abſtande wird, wie mir ſcheint, dieſer Mann immer mehr als eine Art Heroſtrat an der Entwickelung der Baukunſt zur modernen Auffaſſung und am Deutſchtum gegenüber dem Engländer genannt werden. Aber man muß ſich die Zeit mit ihrer Schwärmerei für das Mittelalter vergegenwärtigen, man muß ſehen, wie ſich in ähnlichen Gedanken die proteſtantiſche Geiſtlichkeit zuſammenfand, wie die Vereine für

Digitized by Google

chriſtliche Kunſt, das Stuttgarter Chriſtliche Kunſtblatt geradezu zur Vertretung dieſer Anſicht gegründet wurden: Chriſtliche Kunſt iſt die mittelalterliche; mit der Reformation beginnt der Verfall. Daß der Proteſtantismus ſich ſelbſt damit am ſchmählichſten behandelte, kam den Herren nicht zur vollen Klarheit. Die Anſicht ſaß feſt in allen Gemütern: Künſtleriſch habe die Kirchenerneuerung nur zerſtörend gewirkt; es gebe keine proteſtantiſche Kunſt!

Die herrſchenden Anſichten kamen in dem von Abgeordneten vieler deutſcher Kirchenregierungen bearbeiteten Regulativ für den evangeliſchen Kirchenbau 1856 in Eiſenach zur Feſtſtellung. Der Berliner Stüler, der Stuttgarter Leins, der Hannoveraner Haſe waren die maßgebenden Fachleute; die Ergebniſſe waren ganz im Sinne der Romantik. Man legte Gewicht auf die dem evangeliſchen Gottesdienſt angemeſſene Grundform des länglichen Vierecks; wies auf die bedeutſame Anlage im Kreuz hin; duldete den Zentralbau; empfahl als Stil den gotiſchen, romaniſchen und frühchriſtlichen, vorzugsweiſe aber den gotiſchen. Feſt hielt man vor allem an der Ausbildung eines vom Schiff getrennten Altarraumes. Die Emporen wünſchte man vermieden zu ſehen. Nur Stüler trat für dieſe ein.

Man war in den Kirchenregierungen des Geredes von hohen Grundſätzen und künſtleriſchen Idealen ſichtlich müde und wollte klare Geſetze haben, nach denen man die vorgelegten Entwürfe ablehnen oder annehmen könne. Und man genehmigte denn allerorten fleißig Bauentwürfe nach dem Eiſenacher Regulativ. Wo die Mittel halbwegs ausreichten, kam man auf die Kreuzform. Sei dies nun jene kleeblattartige der Kölner romaniſchen Bauten, wie ſie Friedrich Adler in ſeiner Thomaskirche durchführte, oder ſei es die im deutſchen Mittelalter zumeiſt gebräuchliche mit geradlinig abgeſchloſſenen Querſchiffen. Mit immer größerem Geſchick lernten namentlich die Gotiker hannoverſcher Schule, den katholiſchen Grundriß für den proteſtantiſchen Gebrauch einzurichten, die Emporen nicht als läſtige Einbauten, ſondern als Glieder des Ganzen auszubilden, den Zweck auch mit den Hauptformen des Baues zu verſöhnen, trotz der Einrichtung für den Gottesdienſt des 19. Jahrhunderts das zu erzielen, was man kirchlich nannte und was beſſer als im geſchichtlichen Idealismus gehalten, als altmeiſterlich bezeichnet würde.

Ein Künſtler dieſer Art ſei als der gefeiertſte herausgegriffen,

Digitized by Google

jener, der die größte Anerkennung als Kirchenbaumeiſter errang, Johannes Otzen. Sein Stil iſt auf dem Haſes begründet; auch er iſt ein eifriger Freund des Backſteinbaues. Aber mehr als Haſe greift er auf die Formen, die Viollet le Duc durch ſeine Veröffentlichungen ſeinen Verehrern ſo mundgerecht vorgeſetzt hat. Wie ſich die Erkenntnis nicht aufhalten läßt, daß das heutige Nordfrankreich die Wiege und der Schatzbewahrer der Gotik in ihrer Vollendung iſt, ſo kann heute kein Gotiker mehr ohne franzöſiſche Formenſprache auskommen. Otzens bauliche Tätigkeit deckt ſich mit der der Berliner Maler. Während Adler, Orth und andere Berliner noch verſuchten, die heimiſche Überlieferung auf den Kirchenbau zu übertragen, mit dem, was man weiſe Beſchränkung nannte, und mit dem Beſtreben, das einzelne Bauglied ſinnvoll zu geſtalten, geiſtreiche, wenn auch aus Mangel eigentlich bildender Kraft unbefriedigende Werke ſchufen, iſt Otzen nie in Verlegenheit gekommen. Bequem und ſicher konnte er Bau auf Bau ſchaffen, nie fehlte ihm die ſchönheitliche Form, denn dieſe war ihm nur ein Zuſammenſtellen von bekannten Einzelheiten, die gute Gruppe, der maleriſche Aufbau waren das Ziel des Äußeren, die Einbequemung des Zweckes in die altübernommene, ideale, weil bedeutungsvolle Kreuzform das Ziel des Inneren. Die ſinnvolle Ausgeſtaltung hat ſich auch bei Adler nicht auf den Grundſinn der Kirche erſtreckt. Noch 1884 beſchrieb er in dem Sammelwerk: Baukunde des Architekten die Kultusanlagen beider Bekenntniſſe gemeinſam. Er ſchließt zwar alsbald die Kathedralen, Stifts-, Kloſter- und Wallfahrtskirchen der Katholiken von der Behandlung aus, findet aber in den Pfarrkirchen eine Anhäufung von architektoniſch verknüpften Bauteilen, die für beide gleich ſind. Der Unterſchied iſt ihm überall nebenſächlich. Er erläutert ihn zwar, aber es fehlt jeder Hinweis darauf, daß dies Ergebnis infolge verſchiedener Artung des Gottesdienſtes grundſätzlich verſchiedenartig ſein müſſe. Demgemäß ſchuf er auch. In ſeinen Kirchen iſt nur aus der Einrichtung, beſtenfalls durch die ſtärkere Betonung des Emporenbaues zu erkennen, welchem Bekenntnis ſie angehören.

Bei beiden Künſtlern erlangte der formale Idealismus über die von Semper geforderte Zweckerfüllung den Sieg, über jene Kunſtbeſtrebungen, die die Theologen als rationaliſtiſch ablehnen zu müſſen glaubten. Der Grundgedanke war: Man wollte Kirchen haben, die ſchön und kirchlich ſeien; die Zweckerfüllung habe ſich

Digitized by Google

dieſen Forderungen unterzuordnen. Man hatte rückwärts ſchauende Ziele, ſtellte ſich nicht ein eigenes, ſondern ſuchte ein fremdes, ſo gut es ging, zu erreichen.

Wie die Berliner Maler der franzöſiſchen Schule, ſo hat ihr Geiſtesgenoſſe Otzen dieſem ſaftloſen Idealismus trefflich gedient. Die Baukunſt, die er ausübt, iſt geſchmeidig, glatt, makellos, bringt ſtets ein ſauberes, gefälliges Ganze. Sie beherrſcht die Mittel in ſo hohem Grade, daß ſie nicht in Verlegenheit zu bringen iſt. Mir iſt ſie, ſeitdem ich mir darüber klar geworden bin, daß die Kunſt nicht bloß das Schöne erzeugen ſolle, ſondern innerliche Zwecke verkörpern müſſe, immer peinlicher geworden. Ich ſehe da eine unangenehme Seite der proteſtantiſchen Geiſtlichkeit baulich wirkſam: Den Paſtor, der ſeine Frömmigkeit äußerlich ſchaubar zeigen will, der ſie in Haartracht und Mienen, in Kleidung und Tonfall der Stimme bekundet. In Otzens Bauten ſteckt nicht markige Kraft des Bekennens. Schon oft hatte ich darauf hinzuweiſen, wie gerade dem Idealismus, dem, der auf Beherrſchung der Kunſtmittel drängt, die Schwäche der geſchichtlichen Kunſtſchule anhaftet. Wem es ernſt iſt um die Dinge, und wem die Augen ſcharfſichtig genug wurden, um durch die Form in deren Kern zu ſchauen, dem wird gerade die formale Vollendung als Schwäche erſcheinen.

In zwei Fällen, an der Wiesbadener Reformationskirche und an der reformierten Kirche zu Osnabrück, trat zuerſt ausdrücklich die Aufgabe an die Architekten heran, aus den Forderungen, die der Gottesdienſt ſtellt, Eigenartiges zu ſchaffen. 1887 trat ein ſächſiſcher Theologe, Emil Sulze, mit der Forderung auf, für die Gemeinde einen allen ihren Zwecken dienenden Saal zu ſchaffen. Ich konnte ihm aus der Kenntnis des Bauweſens in proteſtantiſcher Zeit nachweiſen, daß die von ihm geforderten Formen tatſächlich ſchon im 17. und 18. Jahrhundert geſchaffen worden ſeien; daß es nun gelte, mit der Aufnahme der Überlieferung nicht bei dem 15. Jahrhundert ſtehen zu bleiben, ſondern die folgenden Jahrhunderte einzuſchließen. Bisher hatte man die proteſtantiſchen Bauten als auf der tiefſten Stufe der Kunſt ſtehend verurteilt, als Ställe, Scheunen von unwürdiger und, wo ſie geſchmückt ſind, von leichtfertiger Geſtaltung geſcholten. Ein zweiter Geiſtlicher, Karl Lechler, ſchrieb 1883 in einem „Das Gotteshaus im Lichte der deutſchen Reformation“ behandelnden Buche gegen das Feſt-

Digitized by Google

hängen am Alten und ſtellte Forderungen für neue Geſtaltungen auf, freilich noch ſtark beeinflußt von äſthetiſierenden und ſymboliſierenden Gedanken. Mit dem Erſcheinen meines Buches über den Barockſtil ſtellte ſich dann eine Reihe von Kämpfern für einen Wandel im proteſtantiſchen Kirchenbau auf den Plan. Sulze an der Spitze, dann in Darſtellung des Entwickelungsganges Oskar Sommer 1890, in Feſtſtellung der Forderungen für eine Gemeindekirche Chr. Rang 1894, auf den ganzen Gottesdienſt Friedrich Spitta 1895, in der Anwendung auf die reformierte Kirche G. Frank, auf die bauliche Durchführbarkeit A. Tiede. Die Flut der Aufſätze ſtieg um ſo mehr, als die Ausgeſtaltung des kirchlichen Lebens, wie es Bornemann, Sulze, Rade, Harnack, Baumgarten und andere gleichzeitig anregten, mit in die des Bauweſens hineinſpielte. Auch an gegneriſchen Stimmen fehlte es nicht, namentlich war das Chriſtliche Kunſtblatt gegen das Neue Dogma eingenommen, das ihm jenes des Rationalismus zu ſein ſchien. Die Berliner Architekten ſuchte ich 1891 durch einen Vortrag für die Löſung der Frage zu erwärmen und fand hier in Otto March einen Genoſſen, der ſie nicht als eine äſthetiſche, ſondern als eine kirchliche zu erfaſſen verſtand, und in R. E. O. Fritſch einen Mann, der den Gedanken mit großem Eifer und nicht minderem Wiſſen fortführte. So erſchien 1893 das von der Vereinigung Berliner Architekten herausgegebene Werk: Der Kirchenbau des Proteſtantismus, tatſächlich eine Schöpfung allein Fritſchs, da er den zu ſeiner Unterſtützung berufenen Ausſchuß ſehr bald an tiefem Eindringen in den Stoff überholte. Der in Berlin 1893 abgehaltene Kongreß für proteſtantiſchen Kirchenbau führte eine weitere Klärung herbei; dieſe abzuſchwächen iſt dem erneuten Beſtreben einzelner Kirchenregierungen, Geſetze für die Kirchengeſtaltung zu geben, nicht gelungen.

Durch den Paſtor Veeſenmeyer in Wiesbaden wurden für die dortige Kirche neuartige Forderungen aufgeſtellt. Sie ſollte das Gepräge eines Verſammlungshauſes der feiernden Gemeinde, nicht eines Gotteshauſes im katholiſchen Sinne tragen; einheitlich im Raum, nicht in Schiff und Chor geteilt ſein; die Kanzel ſollte in der Mitte des Baues liegen, wo auch die Feier des Abendmahles ſtattzufinden habe; es ſollte alſo der Altartiſch vor der Kanzel ſtehen. Otzen erhielt den Auftrag hierzu. Schnell beholfen wie er iſt, ſchuf er 1892 eine Zentralanlage mit vier Chören um

Digitized by Google

den rechtwinkligen Raum und setzte in einen Chor Altar und Kanzel, in die anderen drei die Emporen, hinter den Altarchor die Türme. So ward aus der Kirche eine rheinische Kreuzanlage mit sehr kurzem Langhaus, nur mit dem Umstande, daß der Altar im Langhaus steht, und daß dort, wo jedermann, selbst der Kunstunkundige, den Altar, wo er das ewige Lämpchen flimmern zu sehen erwartet, die Rückseite der auf den Emporen Sitzenden zum Fenster herausschaut. Es war also die Entwickelung des katholischen Chorhauptes in einer ihrer vornehmsten Gestaltungen einfach für die Gliederung eines Saalbaues angewendet worden. Das erscheint mir als hohler Formalismus, als ein solcher, der mit fertigen schönen Formen arbeitet, ohne sie auf ihren Wert zu prüfen. Urprotestantisch im Innern, sagte das Christliche Kunstblatt, urkatholisch im Äußern, eine bauliche Lüge, das ist der Humor davon!

Bei dem Wettbewerb für die sehr bescheidene Osnabrücker Kirche 1892 war ich einer der Preisrichter. Ich wandte mich gegen einen Plan, der wieder einen chorartigen Abschluß für den Gemeindesaal wählte, hauptsächlich weil dort in einer vorwiegend katholischen Stadt die reformierte Kirche darauf sehen mußte, daß ihr Bau nicht entlehnt erscheine. K. E. O. Fritsch sah bei der Besprechung dieses Vorgehens darin einen Beweis für meine Einseitigkeit, da die Linie der Umfassungsmauer sich ja der der Sitzbank anschmiege. Wunderbar ist nur, daß sich in anderen Saalbauten diese Anschmiegung nie nötig macht. Ich kenne wenigstens keinen, der in Form des vierblätterigen Kleeblattes oder des Kreuzes angelegt worden sei. Schall ist Schall, sagt Semper, sei er nun geistlich oder weltlich. Also wie der Vortragssaal am besten gebildet wird, so auch der Predigtsaal. Jene Entlehnung alter Formen ist meinem Empfinden nach eine unangemessene Verbeugung vor der Kirchlichkeit. Als kirchlich gilt das Überlieferte, und die Überlieferung knüpft an katholische Zeit. Als kirchlich gilt also das Katholische, das von der Reformation Unberührte. Man wird den Mut haben müssen, ohne Humor die Kirche zu bauen, das heißt ohne jene bequemen Mittel auf die Stimmung zu wirken; dafür aber mit Ernst, mit dem Ernst, der aus dem Wunsch nach bester Erfüllung des Gottesdienstes hervorgeht; der der künstlerische Ausdruck dieses selbst ist, nicht die Entlehnung eines fremden Ausdruckes zum innerlich unwahren Aufputz der eigenen Absichten.

Digitized by Google

Und darum gab ich im Preisgericht meine Stimme der ſchlichten Arbeit Otto Marchs.

Das Ende des Jahrhunderts hat Friedrich Adler noch eine wichtige Aufgabe gebracht: Die proteſtantiſche Kirche in Jeruſalem. Ihre Löſung iſt bezeichnend. Die Kirche, zu deren Einweihung ſeit faſt einem Jahrtauſend zum erſtenmal wieder ein deutſcher Kaiſer, diesmal in Begleitung von Vertretungen zahlreicher proteſtantiſcher Kirchenregierungen nach Paläſtina zog, iſt im Stil des franzöſiſchen Mittelalters gehalten. Als die Engländer in Rom ihre Kirche bauten, ſetzten ſie ihren Stolz darein, daß ſie engliſch und modern ausſehe; Burne Jones, ihr Modernſter damals, malte ſie aus. Unſere Idealiſten waren anderer Anſicht; ſie legten das Hauptgewicht auf die an ſich zweifellos berechtigte kunſtgeſchichtliche Seite der Frage. Die deutſche Kirche ſollte ſtilvoll im Geiſte von Paläſtina fortgebaut werden, im Geiſte der Kreuzfahrer des 11. Jahrhunderts, die ſie begannen. Sie ſollte für die Stimmung dort, nicht für die Stimmung ihrer Erbauer paſſen; man glaubte nur dann fromm zu ſchaffen, wenn man ihr nicht anmerkt, daß ſie von deutſchen Ketzern errichtet iſt. Während die Ruſſen ſchon längſt gelernt hatten, daß eine ruſſiſche Kirche, wo ſie auch ſtehe, ruſſiſch ausſehen müſſe, fuhr der deutſche Idealismus in ſeiner Selbſtentmannung fort zu beteuern: glaubt um Gotteswillen nicht, daß wir nicht wüßten, daß das, was wir bisher machten, nichts taugt! Seht, wie gut wir Beſſeres, Frömmeres nachzuahmen verſtehen!

Solche Beiſpiele der Schwäche innerhalb des proteſtantiſchen Kirchenbaues anzuführen, lehrten nachſinnliche Beobachter, wie viel noch zu tun ſei. Die in Speyer zum Andenken an die Reformation erbaute Proteſtationskirche wurde einfach eine katholiſche Biſchofskirche. Sie proteſtiert nicht gegen Weihwedel und Meſſenleſen, wenigſtens nicht durch die Form. Immer dieſelbe Kraftloſigkeit der am Ideal krankenden Abſicht auf das außer uns liegende Schöne; derſelbe Mangel an Mut, mit der einmal als kirchlicher Stil ſeit dem Blühen der Romantik üblichen Gotik zu brechen, an die Überlieferung anzuknüpfen, die vor hundert Jahren einen ſelbſtändigen proteſtantiſchen Kirchenbau geſchaffen hatte.

Das Ziel, das beim Eintreten in die Bewegung meinen Berliner Freunden und mir vor Augen ſtand, wurde nur zum Teil erreicht. Aber trotzdem gingen die Gedanken ans Werk, ſich Platz

Digitized by Google

zu machen, wenn man gleich hier und da mit neuen Geſetzen ſie glaubte eindämmen zu können. Der Berliner Kongreß wollte nicht Geſetze ſchaffen, ſondern Hemmniſſe beſeitigen! Zum Teil gelang dies. Das Eiſenacher Regulativ wurde beſeitigt. Das iſt das wichtigſte. Es war damit vorgearbeitet, daß eine ſelbſtändige, eine neue Kunſt in die proteſtantiſche Kirche einziehen könne. Wohl hing man noch vielfach an den mittelalterlichen Stilen feſt, aber die Unduldſamkeit der Romantiker war durchbrochen. Die Kirchenregierungen haben 1898 ihre neuen Geſetze, die im weſentlichen die alten ſind, nur noch als Ratſchläge den Gemeinden angeboten, die beim Bau in Betracht zu ziehen ſeien. Die Wege zum Eigenen, Selbſtändigen wurden geöffnet. Man begann ſich überall klar zu werden, daß der Kirchenbau nicht durch den Stil kirchlich wird, ſondern durch die Zweckerfüllung. Man kann nicht einen unkünſtleriſchen Gottesdienſt künſtleriſch machen durch baulichen Aufwand, durch Heranziehen von Formen, die ein anderer, ſtärker künſtleriſcher Gottesdienſt für ſeine Zwecke ſchuf. In nur zu vielen proteſtantiſchen Kirchen katholiſcher Form erſcheint die Gemeinde wie in ermieteten Räumen, wie zu Gaſte. Das iſt eine falſche, eine heuchleriſche Kunſt, eine ſolche, wie ſie die Mitte unſeres Jahrhunderts überall hervorbrachte. Der formale Idealismus, die Schönheitstrunkenheit führte überall zur Lüge, ſo auch hier. Vollkommen kann nur der Kirchenbau ſein, der aus dem Gottesdienſt entſprungen iſt. Wem dieſer nüchtern erſcheint, der wird eine nüchterne Kirche ſchaffen. Er wird unter den Gleichgeſinnten viele finden, die in dieſer Nüchternheit die Vollkommenheit ſehen. Die Reformierten, die ihre „Betſtälle“ bauten, taten dies nicht in der Abſicht, Häßliches, ſondern vom Geiſte der Weltlichkeit Freies, edel Einfaches, Schönes höherer Art zu ſchaffen. Sie verabſcheuten die gotiſchen Kathedralen als häßlich. Wer im Gottesdienſt Wärme und künſtleriſche Anregung findet, der ſchaffe aus dieſem Empfinden heraus. Er ſchaffe Formen ſtreng in Erfüllung des Zweckes und ſchiele nicht links und rechts. In der Selbſtausprägung liegt der Mut des Künſtlers, in der ſcharfen Feſtſtellung des Zweckes die Schönheit des Architekturwerkes. Selbſt Fritſch, der ſicher einen Tiſchler tadeln würde, deſſen Waffenſchrank wie ein Speiſeſchrank ausſieht, ſah nicht ein, warum ein Predigtſaal nicht wie ein Prieſterchor ausſehen ſolle, beide ſeien doch kirchlich! Das Neue, Eigene, Selbſtändige konnte kommen,

Digitized by Google

ſeit die Kirchenregierungen wenigſtens den Grundſatz klar anerkannten, daß der Gottesdienſt den Bau beſtimme, nicht der Stil; und daß die Überlieferung nicht mit Luther unterbrochen ſei, ſondern auch im 16., 17. und 18. Jahrhundert fortwirkte, uns zur Lehre. Die neuen Ratſchläge haben denn auch die Stilforderung aufgegeben und nur allgemeinhin die älteren, geſchichtlich entwickelten und vorzugsweiſe im Dienſt der Kirche verwendeten Bauformen empfohlen. Welcher Kirche? Doch wohl nur der eigenen! Damit war dem Eigenartigen, Zeitgeborenen, wenn auch widerwillig, Raum gegeben. Das Neue wird nur unter Kampf zum Durchbruch gelangen, aber es wird ſich durchringen, denn ein lebendiger Geiſt will eine lebendige Form.

Es ſei mir nicht als ein Verbrechen gegen den Ernſt der Kunſt und des kirchlichen Weſens angerechnet, wenn ich dem Bau proteſtantiſcher Kirchen den der Bierpaläſte entgegenſtelle. Die Kunſt ſtand auch hier vor der Entſcheidung, Idealen oder dem Zweck zu dienen. Auch hier begann ſie mit den Idealen. Sie baute ſchön, das heißt, ſie hielt ſich an die alten Vorbilder. In Hannover entſtand ein Gaſthaus, das im Volksmunde die Bierkirche heißt; überall ſchuf man Bierſchlöſſer mit Türmen und Verließen, altdeutſche Zimmer und nachgeahmte Ratsſtuben. Der Humor äußerte ſich nicht nur in Trinkſprüchen und heiteren Wandbildern, ſondern auch in der Ausgeſtaltung der ganzen Räume. Aber wieder zeigte ſich, daß der Humor kein echter Kunſterzeuger iſt. Selbſt an den Stätten der Luſtigkeit wurde er bald ſchal. Nur dort, wo das Bier ein Volksnahrungsmittel im höchſten Grade iſt, wo es die Geſelligkeit geradezu beherrſcht, nur in München hat man mit vollem Ernſt den Gaſthäuſern eine für ihre Zwecke eigentümliche Geſtalt gegeben. Was Gabriel Seidl in dieſer Beziehung ſchuf, lehnte ſich wohl an alte Stile an, ſuchte aber nie einen Witz, machte nie Anſpielungen; es geht durch Seidls Schaffen eine frohe Laune, die echt iſt, ein Lebensbehagen, das anſteckt, weil es die vollendete Erfüllung ſeines Zweckes iſt, ohne Seitenblicke auf andere Zwecke. Gerade weil ſeine Keller in München, ſein Spatenbräu in Berlin nicht Schlöſſer, nicht Feſtſäle, ſondern Bierſtuben beherbergen, bieten ſie die volle künſtleriſche Erfüllung der Aufgabe.

Hier in einer neuen und im Range der architektoniſchen Zwecke tiefſtehenden Aufgabe und dort in einer künſtlich ihrer

Digitized by Google

eigentlichen Überlieferung entriſſenen, kam es zu dem gleichen Ergebnis: Nach unſäglichen Mühen um die Echtheit des Stils zur Gleichgültigkeit gegen dieſe.

Der Vorwurf, den ſich die vorhergehende Zeit immer wieder von neuem machte, war, daß es der Gegenwart an eigenen Formen mangle, daß ſie nur gelernt habe, fremde Stile nachahmen, aus dem Geiſt anderer herausſchaffen.

Die Beſchäftigung mit dem Barock hatte für mich eine Erkenntnis mit ſich gebracht, die andere Stile nicht bieten konnten, weil erſt ſeit dem 16. oder richtiger ſeit dem 18. Jahrhundert neben dem künſtleriſchen Schaffen ein ſich ſchriftlich äußerndes kunſtphiloſophiſches Denken hergeht: nämlich die Erkenntnis, wie wenig ſich dieſe beiden dort für den Nachlebenden decken, wo die Wechſelwirkung am klarſten zu beobachten iſt, in der Baukunſt. Seit Palladio glaubten die Klaſſiziſten von Holland, Frankreich, England und Deutſchland echt antik zu bauen. Ihr Werk war aber jedesmal ein ſolches, daß ſich in ihm der Stil der eigenen Zeit ſtärker ausdrückte, als der der nachgeahmten Römer. Sollte es nun Schinkel beſſer geglückt ſein, griechiſch zu bauen; ſollte Semper genauer Renaiſſance gebaut haben, als jene alten Meiſter ihre Vorbilder erreichten? Sollte nicht überall eine zeitliche und volkstümliche Sonderheit zu finden ſein, die den Nachahmungen trotz den verſchiedenen Vorbildern gemein iſt? Und ſollte dieſe Sonderheit nicht auch für den Mitlebenden erkennbar ſein, obgleich er die fremden Stile mit gleichgefärbter Brille betrachtet als der Schaffende? Hinſichtlich der Baukunſt ſuchte ich ſchon 1883 in einem Vortrag den Stil des 19. Jahrhunderts aus der Vergleichung des Alten mit dem Neuen feſtzuſtellen, trotz des eifrigen Beſtrebens, das damals noch auf Echtheit hinging, auf jene Stilreinheit, durch die man allein ein in ſich völlig abgeſchloſſenes, widerſpruchsfreies Werk ſchaffen zu können glaubte. Wohl waren tüchtige Männer ebenſo wie Fälſcher damit beſchäftigt, ſich ganz in den Geiſt, in die Form, in die Arbeitsweiſe der Alten zu verſenken. Schon dem Fälſcher gelang es außerordentlich ſelten, beſonders ſowie er über die handwerkliche Nachbildung hinausging, den Kenner zu täuſchen. Niemand konnte entgehen, daß die echteſten Münchener Zimmereinrichtungen, in denen das Ziel der Zeit, die völlige Verleugnung der eigenen Art erſtrebt wurde, je künſtleriſcher ſie durchgeführt waren, deſto mehr Eigenes trotz den

Digitized by Google

gegenteiligen Beſtrebungen beſaßen. Namentlich waren die zahlreichen Wiederherſtellungen alter Kunſtwerke, bei denen alle Kraft auf Neugebären des Alten gerichtet war, doch dem Aufmerkſamen als ſolche immer wieder erkenntlich. Es war etwas anderes als bloßes Unvermögen, das den Unterſchied ſchuf, nämlich ein verſchleiertes Vermögen. Ebenſo in der Malerei. Wie Teniers wohl das Lob abgewieſen hätte, als habe er einen Stil erſtrebt, wie er in der Abſicht auf Wahrheit und nur in dieſer ſchöne Werke ſchaffen wollte, ſo taten es die neuen Künſtler. Auch hier war es nicht die Abſicht, ſondern das verſchiedene Weſen, was ſie trennte. Defregger und Knaus waren andere als die, welche abgeſchrieben zu haben man ihnen vorwarf. Selbſt die Photographie und die in ihr liegende Schärfung der Empfindung für das zeichneriſch Richtige hatte darin nichts ändern können. Die Nachbildung einer antiken Bildſäule, die im 16., 18. und 19. Jahrhundert gefertigt wurde, ſo ſorgfältig ſie auch nachahmten, iſt ſtets eine andere geworden.

Damals, 1883, nannte ich als das Weſentliche unſeres Bauſtiles die tief in unſer Schaffen eingedrungene Regelmäßigkeit und Gleichförmigkeit, das ſtrenge Einhalten der einmal als ſchön empfundenen Verhältniſſe, das Übertreiben in der Richtung des Maleriſchen, weil dies nicht aus freier Empfindung, ſondern aus einer nur mit Entſchiedenheit durchführbaren Abſicht geſchehe, weil ein Gefühl für wohlgeregelte Anſtändigkeit dem Begabten ebenſo ein Hemmnis, wie dem Schwachen eine Stütze iſt. Der Mangel an Unbefangenheit gegenüber dem Geſetz hemme und hindere uns allerwegen. Aber ich erkannte ſehr wohl, daß das treffende Wort noch nicht gefunden ſei, daß jeder von uns noch zu tief im Kampfe der Meinungen ſtehe, um einen Überblick über die innerſten Triebkräfte unſeres Schaffens zu erlangen. Der Stil unſeres Jahrhunderts ſei eben der Streit um die geſchichtlichen Kunſtformen, der Kampf der verſchiedenen Stile untereinander, das Anlehnen an Viele, das Wiederaufnehmen der Geſamtentwickelung früherer Schaffensart. Auch dies iſt eine berechtigte Schaffensform, deſſen mußte ich mir ſchon damals klar werden. War dies doch eine Folge der ganzen geſchichtlichen Auffaſſung der Zeit, die ja auch die politiſchen Formen, die ſchriftſtelleriſchen Offenbarungen aller Völker in unſere Geſamtbildung mit aufnahm. War doch gerade das Aufbauen des deutſchen Reiches aus ſeinen geſchichtlich

Digitized by Google

gewordenen Einheiten im Werke; war es doch die Grundlage für den Volksfortschritt geworden im Gegensatz zu den zahlreichen Versuchen, aus neuen Gebilden heraus die Zukunft zu gestalten. In einer Zeit, die auf einen Bismarck folgte, konnte eine schulmeisternde Ästhetik so wenig wie eine festgeschlossene, die Vergangenheit verleugnende Kunstform lebendig werden.

Überall klang durch Deutschland die Sehnsucht, modern zu werden. Man hatte genug der fremden Stile, man wollte zum eigenen gelangen. Die künstlerisch Tätigen erklärten dies zumeist noch für undurchführbar: nur im Anschluß an die Alten sei ein Fortschritt möglich. Der Schreck vor dem künstlerischen Unvermögen der vorhergehenden Zeit lag allen noch in den Gliedern. Das Alte allein schien ihnen Dauer zu gewähren; was modern sei, werde bald modern.

Wie wunderlich sich die Ästhetik, allzu bereit den von der Kunst gefundenen Anschauungen ein Hintertürlein in ihr System zu öffnen dazu stellte, zeigt Hermann Lotzes Abschnitt über das Malerische in der Kunst in seiner Geschichte der Ästhetik in Deutschland, die 1868 erschien. Das Malerische ist ihm etwas besonders Bedeutsames, da, von akademischen Gesetzen sich losringend, fast alle Kunst diesem zustrebte. Die Aufschließung der Deutsch-Renaissance hat dann diese Richtung noch mehr gestärkt. Lotze baut seine Lehre auf dem Sprachgebrauch des Wortes malerisch auf: es sei das Zerstören der Regelmäßigkeit, die Bevorzugung des Zufälligen, also das, was Spuren eines Verfalles zeigt: das Alte, Geschichtliche, die Ruinen, der geborstene Fels. Man spreche nicht von einem malerischen Menschenkörper, wohl aber von einer malerischen Gestalt: es sei dies nicht die vollendete, sondern womöglich die in Lumpen gekleidete eines Alten.

Die Verschiebung des Verhältnisses von Ursache und Wirkung ist augenfällig. Die Meister seit Raffael sahen keineswegs im Alten, Verfallenen das Malerische, sondern hielten den schönen Menschen für das eigentliche Ziel der Malerei. Erst die Romantik erklärte in Anlehnung an die Mystik des Mittelalters für malerisch, für pittoresk, was sie zu malen liebte: nämlich das Ruinenhafte, Verwitterte in Menschen und Natur. Wäre Lotzes Auffassung vom Malerischen richtig, so wären weitaus die meisten der höchst eingeschätzten Bildern, dann wäre sogar Rubens unmalerisch. Die Spanier wären es nur in ihren Straßenbildern, Murillo so wenig

Digitized by Google

in ſeinen Madonnen wie Tizian in ſeinen ſchönen Frauen. Aber es iſt immerhin ein guter Beweis für die Verſchiebung der Begriffe, daß nun die Äſthetik, in der Abſicht dem veränderten Schaffen der Kunſt in ihrer Lehre Raum zu geben, die ganze, eigentlich idealiſtiſche Malerei, ihren eigentlichen Liebling, als unmaleriſch, alſo als zweckwidrig über Bord warf.

Zum Glück waren die Künſtler der klaſſiſchen und romantiſchen Äſthetik gegenüber nun bereits völlig in den Zuſtand der Wurſchtigkeit getreten, ſo daß die Maler jeden ihrer Kunſtgenoſſen, der die Geſetze der Kunſt zu verſtehen ſtrebte, für einen Dummkopf, ſicher für einen ſolchen hielten, der einen zu ſeiner Ausbildung höchſt ungeeigneten, für ſein künſtleriſches Schaffen aber ſehr gefährlichen Weg betrete. Vom Heranwachſen einer neuen, auf pſychologiſcher Beobachtung beruhenden Äſthetik hatten ſie erſt recht keine Kunde.

Die Folge war vielfach eine innere Zerriſſenheit bei den Künſtlern, die über ihr Gewerbe zu denken ſich nicht verſagen konnten. Wer den Jammer der Zeit recht würdigen und verſtehen will, der leſe in H. E. v. Berlepſchs Buch über Gottfried Keller als Maler nach: Da ſpricht einer, der auch als Künſtler ein Großer hätte werden können, wenn man ihn hätte in Ruhe gelaſſen mit dem Beſſerwiſſen und dem Bevormunden. Es iſt falſch, Cornelius oder Kaulbach nach den jüngſten Kunſtzielen zu meſſen und abzuurteilen. Aber während ich ſie in dieſem Buche aus ihrer Zeit zu verſtehen ſuche, ſie um ihrer Beſtrebungen anzuerkennen trachte, möchte ich doch nicht vergeſſen zu ſagen, wie furchtbar ihre Übermacht auf den andersdenkenden Künſtlern laſtete, wie gewaltſam und hart ſie im Verurteilen waren, wie all der Hohn der Jüngeren über ihr Schaffen und Streben eine wohl verdiente Antwort auf ihren Hochmut war.

Denn ſchließlich war in München nur noch in der Wirtsſtube ein echtes, gerades Wort, ein Wort von innen heraus möglich. Der breite, behäbige Münchener Witz, der die Fliegenden Blätter und die Münchener Bilderbogen hervorbrachte, war ein Zufluchtsort, an dem ſich unbekümmert von den großſpurigen Weſen der hohen Kunſt leben ließ. Dort wirkt der Geiſt, der in Schwind maleriſchen, in Keller endlich dichteriſchen Ausdruck fand, der Geiſt vollauslebender Laune. Den dieſen Führern Verwandten lag nicht daran, das, was ihre Laune erheiterte, ſachlich genau zu ſchildern:

Digitized by Google

In breiten Strichen wurde es angedeutet; es ſollte nicht in alle Winkel aufgeklärt ſein, ſondern dem Beſchauer zu lachendem Ergänzen zwingen. Das mitlebende Geſchlecht hatte nur zu wenig Luſt, dieſe Laune ernſt zu nehmen: Denn es war vollauf damit beſchäftigt, ſein eigenes Schaffen für ernſt auszugeben. Man fühlte ſich von der Vergangenheit angehaucht, der Zukunft verpflichtet: Man ſchuf große Kunſt und haßte jene, die dabei die Mundwinkel emporzogen als ſeichte und frivole Geſellen. Nur im Freundeskreiſe wagte ſich der und jener heraus: Vielleicht ſteckt in dem Stammbuche der Allotria in München der friſcheſte Teil der Kunſt der Pilotyſchule. Auch der größte Humoriſt jener Zeit, Wilhelm Buſch, iſt als Zeichner nicht frei von idealiſtiſcher Scheu: Er übertreibt abſichtlich, er iſt herkömmlicher als er ſeinem Können nach zu ſein brauchte, er liebt jene „Dönchen" ſeiner Heimat, jene ſtehenden Witze, die durch Wiederholung wirken: Sie ſind nicht in ſeinen Verſen, ſondern in den Zeichnungen dazu mächtig.

Aber er hatte doch echte Laune: Er lachte über ſich, den ſchwerlebigen Niederſachſen, der das Lachen nicht als Geſchäft betreibt, ſondern als ein Mittel, ſich aus dem Elend der Welt herauszuheben. Er macht keine gebildeten, geiſtreichen Scherze, ſondern iſt fein derb und fein luſtig. Kecke Burſchen und behäbige Philiſter haben ihre Freude an ihm, an ſeinen Bildern und Verſen, die ſo ganz zuſammengehören. Überſchlägt ſich im Verſe der Gedanke, ſo machen im Bild die Geſtalten die wunderlichſten Purzelbäume. Wie das Ferkel ein höchſt luſtiges Tier iſt, weil es nie ſeinen geraden Weg geht, ſondern alle zehn Schritte einen plötzlichen Seitenſprung macht, vom Geiſt des launigen Widerſpruchs geführt, ſo zuckt bei Buſch der Witz und der zeichnende Stift hin und her. Seine Blätter wirken ſo packend, weil man den Eindruck hat, ſie ſeien in der Minute entſtanden, in der man ſie betrachtet: Das ſieht nicht aus wie ein fleißig ausgearbeitetes Werk, ſondern wie eine Laune am Biertiſch, die entſteht, während lachende Freunde dem Zeichner zutrinken. Der durch die Geiſtreichelei bedrängte deutſche Volksgeiſt wurde in Buſch wieder lebendig; der alte Till Eulenſpiegel, der Simpliziſſimus, die Jobſiade fanden endlich in ihm einen Nachkommen: Die deutſche Beweglichkeit, die Friſche ſelbſt beim Tölpel, der trefſſichere Witz, der noch erwärmender wäre, wenn er nicht gelegentlich Sittlichkeit und Überzeugung zu verteidigen übernähme. Ich ſchenkte Buſch gerne die Karikaturen

Digitized by Go

des Heiligen Antonius für ſeinen Hans Huckebein: ich ſchenkte ihm gern die Satire, wenn er dafür immer mehr hätte geben wollen zum Lachen für jung und alt.

Einen Schritt weiter geht Adolf Oberländer. In einem franzöſiſchen Aufſatz über deutſche Kunſt las ich einſt, Deutſchland habe nur zwei wirklich eigenartige Künſtler: Menzel und Oberländer. Er hatte ſo Unrecht nicht: Denn Oberländer ſteht Menzel kaum nach an wunderbarer Feinheit der Beobachtung und in der Vielſeitigkeit ſeines Sehens. In das große Schubfach der Karikaturiſten gehört er eigentlich nicht: Er übertreibt die lächerlichen Seiten nicht in der Weiſe, wie etwa die älteren großen Engländer und Franzoſen: Er ſieht nur die Welt mit ſeinem ſtillen Lächeln an und erkennt ihre kleinen Fehler. Und alle Welt lacht mit ihm, indem er dieſe in trockener Einfachheit und ohne jeden Wortſchwall vorträgt. Wer kein Dummkopf iſt, muß ſich freuen, der Gegenſtand von Oberländers Stift zu ſein. Es kann kein Menſch den andern liebenswürdiger auf ſeine Schwächen aufmerkſam machen, weil ſie keiner ſo fein ſieht und keiner ſich ſo herzlich an ihnen freut: Wie würde Oberländer jammern, verſetzte man ihn in eine vollkommene Welt. Er iſt ein ernſter Mann, wie ſo viele, die Luſtiges hervorbringen; ihn erheitert das bißchen Torheit, das ihn umgibt; er findet ſie in jedem Dinge heraus, immer iſt ſie eine andere, immer iſt ſie harmlos; und ſo ſprudelt Laune aus ſeinem Griffel hervor, endlos, unerſchöpflich. Und dann eines: Was Oberländer zeichnet iſt ſtets ein Heutiges; er wurde zu einem der Führer der Zeit in die eigene Zeit hinein.

Die Sehnſucht nach Modernem erfüllten zuerſt die Sittenmaler, wieder unter dem Einfluß der Niederlande und Frankreichs. Schon 1863 machte auf der Münchener Ausſtellung ein Bild von C. Meunier viel von ſich ſprechen, ein Trappiſten-Begräbnis. Es erregte meiſt peinliches Aufſehen; nicht ſo bei einzelnen klarer Sehenden. Julius Meyer fand es vor allem muſikaliſch, in weichgeſtimmten Tönen, in Moll gehalten. Die Köpfe flau, die Form unſicher und nebelhaft, die Haltung eintönig, die Modellierung ungenügend, das Licht dämmerig: aber er fühlte doch, daß ſich hier ein Neues meldete. Charles Hermans mit ſeinem 1875 gemalten, auf Sonderausſtellungen durch ganz Deutſchland wandernden Bild „In der Morgendämmerung“ dürfte den ſtärkſten Einfluß gehabt haben, wenn es gleich nur ein Abglanz deſſen war, was

Digitized by Google

in den Niederlanden damals ſchon geſchaffen wurde. Es kam in die Zeit der erſten entſchiedenen ſozialiſtiſchen Regungen, der Aufſtellung des Gothaer Programmes. Und es ſtellte die Bourgeoiſie im Gegenſatze zum Proletarier dar: Arbeiter, die auf dem Wege zum Werkplatz frühmorgens betrunkenen Lebemännern und deren ſie fortzerrenden Dirnen begegnen: lebensgroß, mit ſicherer Hand und entſchiedenem realiſtiſchen Wollen gemalt. Ähnliche Bilder kamen mehr und mehr zum Vorſchein: das war das Eingreifen der Kunſt in das Leben der Gegenwart, die weitere Erfüllung deſſen, was man von dem nun ſchon verhöhnten K. F. Leſſing einſt erwartete.

Die Düſſeldorfer waren es vorzugsweiſe, die das Neue, Lebende, Geordnete, Moderne wieder als ein Maleriſches angeſehen haben wollten: Brütt, Vokelmann und andere. Von ihnen ſind die lächerlichſten Kleidungsſtücke, der Zylinder und der Frack, die allerneueſten Geſellſchaftstrachten der Frauen gemalt worden und zwar nicht mit dem verdächtigen liebenswürdigen Humor, ſondern mit vollem Ernſt. Mit Freude erkannten viele an, daß damit eine Erweiterung des Schaffensgebietes, nicht aber, daß eine grundſätzliche Wandlung ſich vollziehe. Sie ſind gemalt worden, ehe ſich der Umſchwung zu der anders gearteten Realiſtik, der des Helltones vollzog, aus der alten Schule heraus, nicht ohne Kampf doch als eine notwendige Ausgeſtaltung der Kunſt, die um 1850 in Blüte kam, als eine Vollendung des Strebens nach Verjüngung ſelbſt im Anſchluß an die koloriſtiſche Auffaſſung der Alten. Die Ermüdung am Stil ſchuf die Grundlage der neuen Kunſt, die ohne die Vorarbeit der Sittenmaler nicht hätte kommen können.

Dieſen geſchichtlichen Tatſachen gegenüber kann man nicht, wie ſo viele modernſte Kritiker wollen, die ganze Zeit vor der Hellmalerei als die eines geiſtigen Stillſtandes bezeichnen. Es iſt dies mindeſtens ſo ungerecht und kurzſichtig wie das Verdammen des Neuen.

In England ſchätzen Sammler wie Kunſtgelehrte die Maler des Sittenbildes, obgleich deren Zeit dort früher abſchloß als in Deutſchland. Ein Wilkie erzielt heute noch auf den Verſteigerungen die höchſten Preiſe, ebenſo wie ein guter Niederländer. Bei uns iſt es ein nun ſchon ein Jahrhundert alt gewordener Sport, der Welt weis zu machen, das Alte ſei ſchlecht, weil es

anders iſt als das jetzt Erſtrebte. Wenn ich in der Tätigkeit des Kritikers auf eines Gewicht lege, ſo iſt es darauf, daß er redlich bemüht ſein ſoll, dem Neuen, ſoweit er kann, die Bahn frei zu machen; aber nicht in Mißachtung des Alten; nicht in Jubel darüber, erkannt zu haben, daß ein bisher Verehrter dieſe Verehrung nicht verdient habe. Ich möchte es auch unſerem Volk wünſchen, daß es zwar ein offenes Auge für Neues, aber auch einen treuen Sinn für Altgeliebtes behalte; daß es ernſthaft die Kritiker von ſich ſtoße, deren Beſtreben nicht klar erkennbar darin ſich zeichnet, den Umfang des als ſchön zu Verſtehenden zu erweitern. Und wenn dieſes Buch einen Zweck hat, ſo iſt es der zu zeigen, welch ſchwere Schädigung die Deutſchen durch die immer wieder verſuchte Einengung der Grenzen der echten Kunſt am Behagen, an innerer Befriedigung erlitten. Denn wenigen iſt der Mut gegeben, eine Schönheit in Achtung zu bewahren, die andere als geſtürzt verlachen. Als das Buch in erſter Auflage erſchien, wußte ich, daß, wenn es beachtet würde, jene, die ſich damals die Jungen nannten, es als veraltet bezeichnen würden. Denn unſerer Kritik liegt leider weniger daran, daß man das Neue mit ihr achte, als daß man das Alte mit ihr verlache. Im erſten möchte ich ein Junger bleiben, ſolange meine Kräfte reichen; das zweite wird mir ja mit den Jahren von ſelbſt zufallen. Ich möchte an vielen Tiſchen mich zu Gaſte ſetzen dürfen, ob es nun dem oder jenem gefällt, daß ich auch ſeinem Gegner gern Freund bleibe.

Mein Urteil iſt meines und iſt nur ſoviel wert, als ich ſelbſt wert bin. Ich ſpreche es aus, weil ein innerer Trieb dies von mir fordert, der ſo berechtigt iſt wie der, welcher einen anderen treibt zu bilden, zu malen. Aber es hat keine Gültigkeit über mich hinaus, und ich verwahre mich für alle Fälle ſelbſt dagegen, daß mein Urteil ſich nicht ändern werde. Denn ſolange wir leben, wechſelt der Stoff, der uns bildet, und wechſelt die Umgebung, von der wir abhängen. Niemals habe ich die Abſicht gehabt, mein Urteil zum herrſchenden zu machen, ſelbſt wenn ich es gekonnt hätte. Denn ich halte jeden ſolchen Sieg für eine Niederlage. Es gibt kein richtiges Urteil, ſondern wie der Wechſel das Weſen einer lebendigen Kunſt macht, ſo auch das eines lebendigen Urteils. Nur wer bei Lebzeiten zur geiſtigen Mumie herabſank, wird ſeine Anſichten über das Schöne nicht täglich wandeln, manchmal im

Digitized by Google

Sprunge, manchmal ſtetig es fortbildend. Sollen wir, im Fortſchreiten begriffen, andere zu der Anſicht verführen, der Punkt, auf dem wir uns eben befanden, ſei der allein richtige? Die Kunſtgeſchichte des 19. Jahrhunderts lehrt uns vor allem die Verwerflichkeit der Kritik vom höheren Standpunkt, den völligen Zuſammenbruch der Anſchauung, als gäbe es einen ſolchen. Wie kann das Nichts über das Etwas, die gänzlich unfruchtbare Kritik über eine Kunſt ſich erheben wollen, die ſeiner Zeit unſerem Volk, den Beſten in ihm die größte Herzensfreude verurſachte. Die Kritik wirft der Kunſt vor, ſie arbeite nur mit entlehnten Gedanken. Wo aber ſind die ſelbſtändigen Gedanken jener Kritiker? Wie viel ſind ſie wert, gemeſſen am Werte der Kunſt, an der Lebensarbeit eines Cornelius oder ſelbſt eines Defregger!

Mein Urteil iſt meines, und nichts liegt mir ferner, als es anderen aufdrängen zu wollen. Wer je Kritik ſchrieb, hat auch ſchon die Freude oder richtiger den Ärger erlebt, daß irgendwer ihm morgen das geleſene Urteil als das eigene vorträgt; der Leſer vergaß ſchnell, daß er las, daß er Fremdes in ſich aufnahm, ohne es in ſich zu verarbeiten. Das iſt ein ſehr läſtiger Gedanke, anderen das Selbſtdenken abgenommen zu haben; ſtatt an der Vertiefung, an der Verflachung mitzuarbeiten. Denn wie die Kunſt meines Ermeſſens nur ſein kann, wenn ſie aus Eigenem kommt, ſo kann ſie auch nur ſein, wenn das Urteil aus Eigenem gefällt wird. Ich ſtehe nicht über der Kunſt, ſondern will froh ſein, mitten in ihr zu ſtehen. Ich bin Partei, ganz Partei, wenn auch nur meine Partei und nicht die einer Verſicherungsgeſellſchaft auf Ruhm. Alſo iſt mein Urteil auch nicht gerecht. Im Gegenteil, es iſt ganz einſeitig, nämlich nur von meiner Seite. Ich halte es für einen Unſinn, wenn andere Leute glauben, zweiſeitig oder vielſeitig, gerecht zu ſein, über den Parteien zu ſtehen. Sie machen nur ſich und der Welt etwas weis. Sie tun, als freuten ſie ſich an einem Kunſtwerk, das ihnen im Grunde des Herzens gleichgültig iſt; ja ſie freuen ſich an vom höheren Standpunkt verworfenen Dingen. Sie huldigen der Mode, die ſie zu verachten vorgeben; und erklären eine eng geſchnürte Taille ſelbſt in dem Augenblick für äſthetiſch verwerflich, in dem ſie ertappt werden, hinter einer ſolchen hergelaufen zu ſein.

Was ſie treiben, das nennt man die wiſſenſchaftliche, die ernſte, die beſonnene Kritik. Ich meine, wir wären beſſer daran,

Digitized by Google

eine künſtleriſche, luſtige und vom Augenblick beherrſchte Kritik zu üben; eine Kritik, die ſich zu begeiſtern vermag; die ſich am Neuen freut, nicht einen Ballaſt äſthetiſchen Wiſſens mit ſich ſchleppt; eine Kritik, die in der Kunſt wurzelnde Eigenweſen handhaben; nicht aber eine, die über der Kunſt hinſchwebende höhere Erkenntnis von ſich gibt.

Vielleicht käme es dann dazu, daß andere ſich ſelbſt ein Urteil über Kunſtwerke bilden wollten, über die ſie etwas laſen, nicht das Urteil als das ihrige ruhig hinnehmen. Nicht Zuſtimmung ſollte die kritiſche Arbeit erſtreben, ſondern Widerſpruch. Denn wie jeder, der im beſſeren Sinn ſelbſt Einer iſt, die Dinge anders anſchaut, ſo muß auch jeder im Betrachten zu anderen Ergebniſſen kommen!

Wenn mich gleich die Beſchäftigung mit der Kunſt, das Jahre lang betriebene kritiſche Handwerk den Männern der Pilotyſchule und ihrer Art entfremdet hat, ſo erinnere ich mich doch noch mit herzlicher Freude der Eindrücke, die ich ihnen verdanke, als wir noch jünger waren. Damals verſtand ich ſie ganz, und damals glaubte ich auch noch in mir den rechten Maßſtab für echte Kunſt zu beſitzen. Ich hielt mich, kraft der mir gegebenen guten Augen und jenes angeborenen richtigen Geſchmackes, den jeder zu beſitzen meint, für berufen, in meiner geiſtigen Übereinſtimmung mit den Kunſtwerken den ſicheren Beweis dafür zu finden, daß ſie untadelhaft ſeien; gewiſſe kleine Ausſtellungen abgerechnet, in denen mein Urteil von ihrem Werk abwich. Und ich war nicht im Zweifel, daß, aller Verehrung unbeſchadet, in ſolchen Zweifelsfällen allemal ich recht hatte. Und wer die Wahrheit kennet und ſaget ſie nicht, der iſt fürwahr ein erbärmlicher Wicht. Erſt als ich anfing, mir die Kunſt berufsmäßig anzuſehen, durch die Ausſtellungen Europas zu wandern, jährlich meine acht- bis zehntauſend Kunſtwerke abzuſchätzen, begann mir um meine Klarheit bange zu werden, lernte ich verſtehen, daß nicht einer das Urteil beſitze, ſondern daß das Urteil einen beſitzt; und daß man gut tut, ihm den Laufpaß zu geben, will man des ſtrengen Herrn ledig, frei werden. Nicht im Kritiſieren, ſondern im Verſtehen liegt die Aufgabe für unſereinen. Von dieſem Augenblicke ſah ich auch ein, daß ſich die Kritik nur auf ein Gebiet bisher noch nicht genügend geworfen habe, nämlich auf die Kritik der Kritik. Es gibt ſo viel Leute, die munter drauflosurteilen, in der Hoffnung, daß niemand, auch ſie ſelbſt

Digitized by Google

nicht, ſich merken werden, was ſie geſtern ſagten. Unbeſorgt behaupten ſie nach einem Jahr das Gegenteil, aber immer in der Überzeugung, Wahrheiten zu verkünden, zumeiſt ſogar in ganz ehrlicher Überzeugung. Ihr Urteil hat ſich eben geändert, ſie dienen einem neuen Herrn. Paul de Lagarde ſpricht von den unendlich langweiligen Geſellen, die zu ſeiner Zeit als Liberale gefürchtet, als Böſewichter verſchrien über die Bühne des Lebens gingen und Karl dem Großen vorwarfen, daß er nicht nach einer ſtändiſchen Verfaſſung regiert habe. Ich ſah, daß dieſe in unſerer Kunſtgeſchichte Ableger gepflanzt haben, die alles Schaffen in Jugend, Blüte und Verfall teilten, den Leuten nach Michelangelo vorwarfen, nicht originell und denen vor Giotto nicht reif geweſen zu ſein; Leute, die alle Meiſter danach ſchätzen, ob ſie Vorläufer, Förderer oder gar Vollender der Richtung ſeien, bei der gerade ſie in ihrer Geſchmacksentwickelung augenblicklich ſtehen.

Hermann Bahr ſprach 1890 in ſeinem Buche „Zur Kritik der Moderne“ aus, was auch ich empfand, indem er ſagte: die Kritik müſſe ſich erneuern, weil die Zeit ſich erneuert habe, es gäbe nicht nur eine Gerechtigkeit, nicht nur eine Schönheit. Die Kunſt ſolle aus dem Willen des Künſtlers heraus beurteilt werden. Wo ſie immer einen finde, wer es auch ſei, was er auch wolle, und ſcheine es die leibhaftige Narrheit, der in ſeiner Weiſe ein eigentümliches Gefäß zu gießen weiß, in dem er heimiſch iſt, aus blankem, leuchtendem Metall, aus dem tiefen Schachte ſeines Talentes nach harter, mühſeliger Grubenarbeit ans helle Licht gefördert — bei dem ſolle die Kritik Halt und eine tiefe Verbeugung machen, wie vor einem Kaiſer: Es iſt ein Künſtler!

Und ſchon Heinrich Heine, deſſen Art, nicht von den Kunſtwerken, ſondern um ſie herum zu reden, mir wahrlich nicht behagt, ſagt in einer der Beſprechungen von Pariſer Ausſtellungen: Der große Irrtum der Rezenſenten beſteht darin, daß ſie die Frage aufwerfen: was ſoll der Künſtler? Viel richtiger wäre die Frage: was will der Künſtler? oder gar: was muß der Künſtler? Die erſte Frage kommt ſeiner Anſicht nach von den gedankenloſen Kunſtphiloſophen her, die aus Merkmalen anderer Kunſt Regeln und Gattungen erſannen. Junge Rieſen aber haben keine geordnete Fechtkunſt, ſie ſchlagen alle Deckung durch. Jeder Geiſt muß für ſich erkannt und beurteilt werden, nach dem, was er ſelbſt will! Die, welche Heine ſo eifrig nachahmen, weiſe ich auf dieſe klugen Lehren.

Daß ein Neues kommen müſſe, deſſen wurde man ſich vor allem in der Baukunſt und dem Kunſtgewerbe klar.

Mit dem Rokoko war ein Ende im Nachahmen erreicht, neue Stile waren nicht mehr vorhanden. Nur Japan und China boten noch Neues. Es konnte dies zunächſt nur auf die Gebiete wirken, in denen dort Großes geleiſtet wurde, auf die Kunſt des Schmückens in Bildnerei und Malerei. Das Eigene in dieſer war ein ſtarker Realismus, ein ſolcher, wie er ſo friſch, ſo urſprünglich dem Europäer, dem von dort die Geſamtentwickelung als ein Ganzes zuging, ſonſt nirgends entgegentrat. Es hatte wohl erſt jener Ratloſigkeit, die zu Mitte der neunziger Jahre im Gewerbe herrſchte, bedurft, um Japan den Weg zu öffnen. Was ſollte man nun machen, da alle alten Stile abgegraſt waren? Es war erſtaunlich raſch mit dem vorhandenen Material abgewirtſchaftet worden. Warum dies geſchah, das lehrte wenigſtens mich zuerſt Adolf Göller in ſeinem vortrefflichen Buche „Zur Äſthetik der Baukunſt 1887“, durch die Pſychologie begreifen, wenn er gleich ſeine Unterſuchung nur auf dieſe eine Kunſt erſtreckte. Zunächſt wies er nach, daß es neben der auf dem geiſtigen Gehalt beruhenden Schönheit im Kunſtwerke auch eine ſolche der reinen Form gebe, daß ein wohlgefälliges, bedeutungsloſes Spiel der Linien oder von Licht und Schatten ſchön ſein könne. Daß ſich dies auch auf die Farbe erſtrecken könne, daß ſich hierdurch ſelbſt die formal unverſtändlichſten Skizzen Makarts als ſchön erklären ließen, liegt auf der Hand. Die Freude am Schönen beruhe nicht auf den im Weſen der Dinge allein liegenden Eigenſchaften, ſondern in der geiſtigen Arbeit, die durch das bloße Anſehen, das Einprägen ins Gedächtnis, durch das Schaffen des Gedächtnisbildes im Gehirn geleiſtet werde. Schön alſo ſei das völlig Begriffene. Das Merken ſtrebt uns dies zu eigen zu machen. Durch das Zuſammenſtellen verſchiedener, früher in den Geiſt aufgenommener Formen zu einem Bilde, alſo durch das geiſtige Nachbilden und Zuſammenſtellen gemerkter Formen, verſchaffe man dem Gehirn eine bildende, durch den Erfolg der geiſtigen Anſtrengung erfreuende Tätigkeit. Sobald aber das Bild in unſerem Gedächtnis allzu deutlich und vollſtändig geraten ſei, ſobald aus ſeinem Nachbilden dem Gehirn keine ernſte Tätigkeit mehr erwachſe, trete eine Ermüdung des Formgefühles ein. Dieſe treibe zum Suchen neuer Gedächtnisbilder, da der friſche Geiſt in immer neuer Arbeit neue Freuden

Digitized by Google

suche. Daraus ergibt sich notwendig der stete Wechsel der Stilformen, das Verlassen des Erreichten, sobald es völlig im Geist ausgereift ist. Dieser Wandel vollzieht sich im einzelnen Gehirn wie in dem der Völker und Zeiten bald rascher, bald langsamer. Immer wird aus der Unendlichkeit der Natur eine Form oder eine Anschauungsart herausgegriffen, lenkt ein Meister auf diese als Ziel des geistigen Schaffens hin. Sie wird nach allen Seiten durchgebildet, gesteigert, endlich übertrieben und verallgemeinert, dann eine Zeit lang als gleichgültiger Besitz mit fortgeschleppt und endlich fallen gelassen, wie ein erledigtes Spielzeug.

Der eine nun erfaßt die Form in ihrem Reichtum, er findet an ihr eine erstaunliche Fülle der Gestalt: Es hat sein Geist eine lange, tief erfreuende Arbeit im Einprägen aller ihrer Nebenerscheinungen. Er schreitet langsam in ihrer Ausbildung fort, findet in ihr Schätze, die der Flüchtige nie sah; er ermüdet trotz seiner Geistesstärke nicht an ihr. Es drängt ihn, sie nicht nur zu merken, sondern sich von dem Gemerkten, vom Umfang seines Erfassens der Form zu überzeugen. Er zeichnet, malt, bildet, um das in ihm Wirkende, das ihn Beglückende zunächst für sich festzuhalten, sich selbst zu zeigen: das ist ein Künstler. Und sein Werk führt anderen die Form, die in ihrer Ganzheit doch nicht zu fassen ist, in dem Umfange vor, wie sie sich dem Künstler einprägte. Er lehrt uns dadurch mit seinen Augen die Form in der Natur sehen, nachdem wir sie in der von ihm vorbereiteten, begreiflicher gemachten Weise verstehen gelernt haben. Es kostete Jahrhunderte, bis ein Stil sich entwickelte und in Mißachtung fiel. Es kostete nur Jahrzehnte, bis die Stilnachahmung, die vorher schon zu Ende gedachte Darlegung des Gedächtnisbildes denselben Weg durchschritten hatte: Vorgekautes Brot.

Ein anderer erfaßt rasch das Wesentliche eines Gedächtnisbildes, unbekümmert um dessen Feinheiten, und schreitet, da es ihm nur wenig Beschäftigung bietet, rasch zur Ermüdung fort, um zu Neuem zu greifen. Ein dritter hat überhaupt so wenig Kraft im Schaffen des Gedächtnisbildes, daß er mit wenigen, ungenügenden Vorstellungen ganz zufrieden ist. Alles Neue, für das er keine Anknüpfungen im Hirn findet, erscheint ihm daher feindselig. Bei starker Entwickelung dieser Auffassungen entstehen die Stumpfen und die Idealisten. Die Abstumpfung des Kritikers stammt aus dem zu oberflächlichen Sehen, das ihn glauben läßt,

Digitized by Google

mit raſchem Blick begriffen zu haben, woran ein Künſtler, alſo ein auf Schauen Geſchulter, ein Meiſter im Schauen, Jahre lang bildend ſich erfreute. Wie arm im Geiſt erſchienen die Künſtler neben dem Kritiker. Sie plagten ſich: er ſah und entſchied ſofort. Man kann ruhig ſagen: je formenblöder der Kritiker, deſto raſcher und ſicherer ſein Urteil. Die Ablehnung des Neuen bei ihm ſtammt aus der Unfähigkeit, neue Gedächtnisbilder aufzunehmen. Jeder kommt im Alter zu einem ſolchen Zuſtand, die meiſten werden aber ſchon in ihrer Jugend alt. In der kurzen Zeit der Friſche erfüllen ſie ſich mit den Bildern, denen ſie ihr Leben treu bleiben. Kopfſchüttelnd ſehen ſie auf jene, die ſich um die Wahrheit plagen. Wir haben ſie ja, ſie iſt gut, ſo wie ſie iſt! Warum gegen die Wahrheit ſtürmen, warum ſie durch Neues, ihnen nicht Begreifliches erſetzen wollen! Sie verſtehen die Welt nicht. Die Ablehnung des Alten iſt nicht um einen Sechſer wertvoller. Ihre Freunde, die allzeit Modernen, ſind ſo raſch gefangen von der neuen Form, daß ihnen die Freude an der alten ſofort entſchwindet. Kopfſchüttelnd ſehen ſie auf jene, die am Alten immer noch eine neue Seite, einen fortbildungsfähigen Gedanken finden, ſich mit ganzer Seele in das den Neuen völlig Langweilige vertiefen. Auch ſie verſtehen ihre Zeit nicht, auch ſie ſchelten ſie heftig.

Es wird ein Lied geſungen. Einer lernt es raſch und trillert es geſchickt, findet es aber bald langweilig. Der andere lernt fleißig daran, erfreut ſich an ſeinen Feinheiten und behält es ſein Leben lang lieb. Ich glaube, daß beide nicht tiefe Muſikſeelen zu ſein brauchen. Eine ſolche ſteht zwiſchen ihnen. Sie entdeckt im Liede Anknüpfungen an ſelbſt Erdachtes, Selbſtempfundenes. Es klingt in ihr wider und ſchafft ſich in ihr um; es regt zum Mitklingen an. Dadurch gibt es Gelegenheit zu immer neuem Durcharbeiten, zum Finden neuer Reize, es wird immer wieder ein anderes im Nachſchaffen. Nicht der Fortſchreitende und nicht der Beharrende ſind die Künſtler, ſondern der, der ſorgfältig verarbeiten, aus dem Beſtehenden Neues erſchaffen kann.

Zu der Darſtellung der Göllerſchen Gedanken und zu dem, was ich außerdem aus den Schriften von Georg Hirth und anderen lernte, habe ich hier ſchon eigene Anſchauungen hinzugetragen. Iſt dieſe pſychologiſche Erklärung dafür, was uns ſchön erſcheint, richtig, ſo ergibt ſich, daß alles, was uns entgegentritt, uns durch die geiſtige Arbeit des Merkens zu einem Schönen

Digitized by Google

werden kann. Als mir ein Hamburger Kunſtverſtändiger gemeinſam mit einem Arzte an einer tuberkulöſen Leber und deren wundervoll getreuen Nachahmung in Farbendruck klar machten, daß dies ein ſchönes Präparat und ein ſchönes Bild der Krankheitserſcheinung ſei, war ich nach dieſer Hinſicht beruhigt. Daß auch das vollendetſte Kunſtwerk Zeiten durchmachte, in denen es als langweilig, ja als häßlich erſchien, das lehrte mich die Geſchichte aller Orten. Und ſo erkannte ich, daß es kaum einen Gegenſtand der Welt gebe, der nicht als ſchön und als häßlich empfunden werden könne, daß alſo das Wort ſchön nur ſagt: Ich ſtehe zu einem Gegenſtande in einem beſtimmten mir angenehmen Verhältnis. Schön iſt was gefällt; mir iſt ſchön, was mir gefällt; anderen anderes!

Alſo nicht das Geſetz, ſondern der einzelne Menſch entſcheidet. Das nennt man den Individualismus, das Sein im Eigenen.

Etwa 1886 machte mich mein Freund Peter Jeſſen mit einem Manne bekannt, der mir das Weſen des Individualismus klar werden ließ. Als er mich zum erſten Male beſucht hatte, trat ich nach mehreren Stunden lebhaften Geſpräches zu meinem alten Vater mit dem Worte: Nun habe ich meinen Hebbel gefunden! Ich brachte jenen in das Haus meiner Eltern, die ihn raſch lieb gewannen. Wöchentlich war er mehrmals entweder bei mir oder dort. Aber mein Vater ſagte bald: mein Hebbel iſt mir doch lieber! Es war wohl die gleiche Geſtalt, die gleiche äußerlich ruhige Leidenſchaftlichkeit, die gleiche Form ſelbſtbewußten bildlichen Denkens, die gleiche Schärfe des Urteils und Kraft der Dialektik. Aber es fehlte das eigentlich künſtleriſch Schöpferiſche, die Rundung des geiſtigen Schauens. Wie es einſt 1846 in Rom geheißen hatte: Hebbel iſt Hebbel und Gurlitt iſt ſein Prophet — ſo konnte wenigſtens bei meinem Vater das Verhältnis zu meinem Freunde nicht wieder werden. Das Spitze, Springende in ſeinem Denken mißfiel ihm; er habe etwas vom Trichinenbeſchauer. Ich dagegen habe mich durch wohl anderthalb Jahre hindurch mit aufrichtigem Dank mit dem anregenden Manne über alle möglichen Dinge der Welt herumgeſtritten, deren Thema er anregte als ſolche, die er in einem Buch verarbeiten wolle. Aber Hebbel ähnlich in der Verſchloſſenheit des Ditmarſcher Bauern, forderte er mir alsbald das Wort ab, nicht nach dem Buche und ſeinem Inhalte zu fragen. Durch die Schwierigkeiten, die ſich hieraus ergaben, kam es zwiſchen

uns zum Bruche. Mit herzlichem Leide ſah ich den geiſtfunkelnden Freund ſcheiden. Ich habe ihn nie wieder geſehen. 1890 kaufte ich mir das Buch Rembrandt als Erzieher. Ich hatte nicht zehn Zeilen geleſen, als ich wußte: da iſt's, das geheimnisvolle Werk meines geheimnisvollen Gaſtes. Es iſt ob ſeiner zahlreichen Schwächen viel lächerlich gemacht worden, es hat eine Flut höhnender Erwiderungen erlebt. Aber es iſt das erſte Buch ſeit Jahrzehnten, das von Künſtlern wirklich geleſen wurde. Vielleicht nicht bis zur letzten Seite, aber ſicher bis zur dritten: bis zu dem Abſatze Individualismus.

Die treibende Grund- und Urkraft alles Deutſchtums heißt Individualismus. Charakter haben und deutſch ſein, iſt ohne Frage gleichbedeutend, ſagt Fichte. Zu dieſer ihm angeborenen, jedoch im Laufe der Zeit vielfach verloren gegangenen Eigenſchaft muß der Deutſche zurückerzogen werden. Da die Deutſchen das eigenartigſte und eigenwilligſte aller Völker ſind, ſo ſind ſie auch das künſtleriſch bedeutendſte, wenn es ihnen gelingt, die Welt klar wiederzuſpiegeln. Bei keinem Volke der Welt findet man ſo viel lebende Karikaturen wie bei den Deutſchen; dieſe üble Eigenſchaft hat auch ihre gute Kehrſeite; ſie zeigt, daß ſie ſehr bildungsfähig ſind; je ungeſchliffener jemand iſt, deſto mehr iſt an ihm zu ſchleifen und deſto höheren Glanz kann er erlangen. Die große Zukunft der Deutſchen beruht auf ihrem exzentriſchen Charakter. Aus demſelben Grunde kann ihre höchſte Bildungsſtufe nur eine künſtleriſche ſein; denn die höchſte Bildungsſtufe eines Volkes muß der tiefſten Seite ſeines Weſens entſprechen, und der Individualismus iſt die tiefſte Seite des deutſchen Weſens. Eine Individualität haben, heißt Seele haben; eine geſchloſſene Individualität haben, heißt Stil haben. Der Stil iſt kein Kleid, das man aus- und anzieht, er iſt ein Stück vom Herzen des Volkes ſelbſt. Stil kann ſich nur aus der Perſönlichkeit und zwar aus dem tiefſten innerſten Keime der Perſönlichkeit, eines Volkes entwickeln. Der innerlich wie äußerlich einheitliche Ton iſt Stil. Der deutſche Künſtler ſoll nicht idealiſieren; Kunſt aus erſter Hand, nicht Kunſt aus zweiter Hand brauchen wir. Rembrandt iſt ein Beiſpiel, wie eine Perſönlichkeit ſich zum Stil durcharbeitet.

Der Mann und ſein Buch wies auf jene, die ähnlich ſelbſtſtändig dachten wie er. Paul de Lagarde, den man lange für den Verfaſſer von Rembrandt als Erzieher hielt, wurde um des-

Digitized by Google

willen mehr geleſen. 1891 erſchien der zweite Abdruck ſeiner Deutſchen Schriften. Von ihm lernte ich die Idealität vom Idealismus unterſcheiden. Durch den 1885 zuerſt gedruckten Aufſatz über die Klage, daß der deutſchen Jugend der Idealismus fehle durch jene koſtbare Schrift, die allen Schulmeiſtern, wie den Soldaten die Kriegsartikel, alle Jahre vorgeleſen werden ſollte, erfuhr ich, daß Idealismus die Anhänglichkeit an ein Ideal ſei, an ein ſolches, das irgendwer als das echte erklärte und das nun ſtillſchweigend als das einzige hingenommen wird; und daß Idealität die Anhänglichkeit an ein beſtimmtes, dem Einzelnen angemeſſenes, von ihm ſelbſt erkorenes oder gar geſchaffenes Ideal ſei.

Das wäre ja bloß Wortklauberei, wenn damit nicht die Sache getroffen wäre. Man hielt dem Volk, ſagt Lagarde, und mit ihm der Kunſt einen Kehricht von Idealen als das Echte vor und mutete der Welt, der Jugend zu, wie die Lumpenſammler in dieſem Kehricht zu ſuchen, was ſie brauchen kann. Was Giacomo und Jean und Bob und Michel geſtern übrig gelaſſen hatten, die Reſter der Vergangenheit von allen Tellern zuſammengekratzt und aus allen nicht leer gelaſſenen Töpfen zuſammengeſchüttet, das iſt bald für heute in eine Form gebracht, die durch ihre Neuheit den Unwiſſenden darüber täuſcht, daß ihr Inhalt nur der Ablehnung würdig ſei. Das Ideal der Jugend iſt der Menſch, der verwirklicht, was ſie erſtrebt. Nicht Worte, nicht Hinweiſe auf die Tugend früherer Zeit, ſondern Taten, Männer ſollen das Ideal ſein; auf die ſollen wir unſere Jugend hinweiſen. Nicht die Jugend ſoll man anklagen, daß es ihr an Idealität mangle; die Männer, vor allem die Staatsmänner, tragen die Schuld, weil ſie der Jugend die Ideale nicht bieten, an denen der Idealismus ſich zur Idealität zu ſteigern vermag.

Als ich eine Beſprechung von Lagardes mir damals neuen Schriften veröffentlichte, wußte ich zweierlei nicht: daß der alte Herr, den ich mir mit Lorbeeren bedeckt dachte, an meiner Arbeit Freude haben könne, und dann, daß er im Tode liege. Seine Gattin konnte ihm nur einen Teil meines Aufſatzes vorleſen. Am nächſten Tage, als der zweite Teil folgen ſollte, war Lagarde tot.

Digitized by Google

Siebentes Kapitel.

Das Streben nach Wahrheit.

Mit dem Jahre 1887 etwa begann in der Kritik die Absage gegen die alte Kunst: junge Kräfte traten hervor, die immer stürmischer dem Neuen zudrängten. Hermann Helferich war der erste: er kam aus einer sicheren Kenntnis des Gesamtschaffens Europas. Als seine Ideale fordert er am Schluß seines Druckheftes „Neue Kunst" die moderne Seele in neuen Bildern; Zeitgefühl soll in ihnen sein, mag auch nicht Frack und neueste Mode des Bildes Inhalt sein. Zeitgefühl fand er in Böcklin. Mit seinen Fabelwesen, mit den Gestalten seiner Einbildungskraft komme er uns merkwürdig nahe; wir fühlen uns ja mit allem in der Natur verwandt, und alles in ihr belebt sich uns; denn frisch und neugestaltet geht es vor unseren gestärkten Augen auf.

Das moderne Kunstideal soll modern, kunstvoll und ideal sein: modern, das heißt nicht nachempfunden, nicht mit den vergilbten Buchstaben alter Meister geschrieben; kunstvoll, nicht in der Art des Cornelius, der nicht malen konnte, während es doch der Ton sei, der die Musik mache; ideal — darum sorgt Helferich sich nicht, denn Idealität werde nicht gemacht, sie sei eine Folge des Könnens. Sieht ein Temperament die Natur an, ist dem Betrachtenden eine Persönlichkeit eigen, dann bleibt ein Überschuß in seinem Werk, der nicht Natur ist; und dieser kommt der Idealität zu gute.

Das ist die Lehre Zolas: La nature vue au travers d'un tempérament. Darum war für Helferich damals auch die Schule von Fontainebleau der vollendetste Ausdruck der Kunst, ihr Sieg in Frankreich ein Sieg der feineren, rein menschlichen, von Wort-

Digitized by Google

ſchwall freien, aber innigen Kunſt. Er ſah die alte niederſinken, eine neue kommen: An die Stelle der als gewaltig gefeierten Bilder treten die köſtlichen, die paysage intime, die Kunſt der Feinheiten des Geſchmacks und der Stimmung — die Kunſt erſten Ranges!

1887 lernte ich Helferich in London kennen. Beide hatten wir eben die Jubiläumsausſtellung in Mancheſter geſehen, jene große Gelegenheit, die vorhergehenden fünfzig Jahre engliſcher Kunſt verſtehen zu lernen. Wir einigten uns in der Abſicht, deren Geſchichte zu ſchreiben, verteilten ſchon die Künſtler unter uns. Nur wollte jeder von uns den Roſſetti behalten. Was uns zuſammenführte, war die gemeinſame Erkenntnis, daß in England der Schlüſſel zum Verſtändnis deutſchen Schaffens zu finden ſei, daß dort nicht minder als in Fontainebleau die Kunſt erſten Ranges heimiſch war: die der ſtarken Eigenwillen.

Seither kam eine Flut von Druckheften, Büchern voll ſcharfer Angriffe auf die alte Kunſt, die alte Kritik, die dem jungen Schaffen feindſelige Menge der Ausſtellungsbeſucher, der ihm kalt und verſtändnislos Gegenüberſtehenden; andere fielen mit nicht minder heftigen Angriffen über die neue Richtung her, über die Vorlauten, die ſich am Beſten vergreifen, was das deutſche Volk hervorgebracht habe, an ſeinem Idealismus.

Heute kann man dem Streite mit Ruhe zuſchauen. Zwei Dinge waren es, um die man kämpfte: um den auf neue Grundlagen geſtellten Realismus, wie er ſich in Liebermann als Führer darſtellte, und der in der Hellmalerei, im plein air der Franzoſen ſich äußerte; und um den ſich geltend machenden Individualismus, der in Böcklin ſein Haupt hatte. Daß beiden die Anerkennung verſagt wurde, war der Grund des Zornes der Jungen; daß beide nicht mehr wie früher durch kritiſche Ablehnung, weder durch Gründe noch durch Hohn niederzuhalten waren, der Zorn der Alten.

Wie vor dreißig Jahren begann die franzöſiſche Kunſt mächtig auf Deutſchland zu wirken. Aber die eigentlichen Schöpfer dieſer neuen Siegerin waren ſchon tot. Die Schule von Fontainebleau hat den Krieg von 1870 nur in ſpärlichen Reſten überlebt. Die Zeit des luſtigen Kaiſerreiches, der Sucht, das Volk mit Spielen und Brot zu kirren, hatte für dieſe ernſteren, ſchlichteren Leute, für einen Bauern, der Bauern malte, wie Millet in Barbizon, keinen Raum gehabt. Die Republik hob ſie auf ihren Schild. Die

volksfreundliche, ſelbſt die ſozialiſtiſche Malerei wurde in den Kunſtausſtellungen geduldet, gefeiert. Courbet mit ſeiner derben Kraft, Baſtien Lepage mit ſeiner nervöſen Feinempfindung für das Licht und ſeine Spiele, die Leute der unmittelbaren Wahrheit, diejenigen, die ſich nicht mit der Darſtellung der Dinge begnügten, ſondern den Eindruck geben wollten, den dieſe unter beſtimmten Umſtänden, am liebſten im vollen Licht oder im Nebel machten. Was Flaubert, die Goncourts und vor allem Zola in der Dichtung erſtrebten, war in der Malerei ſchon da. Man leſe Zolas L'Oeuvre, man beſchaue ſich ſeinen Claude Lantier: Iſt ein Bündel Rüben, ruft dieſer aus, unmittelbar und einfach nach der Natur hingemalt, nicht mehr wert als all die Pinſeleien der Akademiker, alle dieſe mit einer gewiſſen Brühe von Chick nach bekannten Kochregeln zurechtgemachten Herrlichkeiten? Der Tag kommt, da eine einzige ſelbſtändig gemalte Rübe einen Umſturz in der Kunſt hervorrufen kann. O dieſe Fabrikanten von Pfennigsbildern, die ihren Ruhm geſtohlen haben! Tröpfe und Speichellecker, die der Narrheit der Welt um den Bart gehen. Nicht ein Mutiger, der dem großen Haufen ins Geſicht lacht. Nur zwei gibt's: Delacroix und Courbet, alle anderen ſind Stümper. Der alte romantiſche Löwe, welch ein Maler! Der hätte die Mauern von ganz Paris bemalt, wenn man ſie ihm überlaſſen hätte; auf ſeiner Palette kochte es und ſchäumte es über. Der andere aber, das iſt der rechte Maler des Jahrhunderts. Die Dummköpfe ſchreien über Realismus, über Entheiligung der Kunſt! Und doch war der Realismus nur im Gegenſtand, während die Auffaſſung die der Alten, die Mache die der Meiſterwerke unſerer Bilderſammlungen blieb.

Jetzt brauchen wir etwas anderes! Die ſchwarze Malerei riecht nach der Werkſtätte, in die nie die Sonne hineinſchien. Wir wollen die Sonne, das Licht, die freie Luft, eine klare kecke Malerei, die das Ding darſtellt, wie es im Lichte ſteht; wir wollen malen, was unſere Augen ſehen und erfaſſen. Alles ſehen und alles malen! Das Leben, wie es auf den Straßen lebt, das Leben der Armen wie der Reichen, auf den Märkten und auf den Rennen, auf den Boulevards und in den Winkelgaſſen. Alle Handwerke, wie ſie ſchaffen; alle Leidenſchaften kühn dargeſtellt im hellſten Tageslicht. Die Bauern, die Tiere, das Land! . . . O, das Leben! das Leben! Es empfinden und in ſeiner Wahrheit dar-

Digitized by Google

ſtellen! Es um ſeiner ſelbſt willen lieben; in ihm, in der Natur die letzte Schönheit finden, die unendliche, ewig ſich wandelnde. Und nicht den blöden Wahn aufkommen laſſen, daß man ſie verbeſſern könne durch Herumbaſteln; begreifen, daß ſogar ihre ſogenannten Fehler nichts ſind als Merkmale der Eigenart; verſtehen, daß lebende Menſchen, Menſchen von Fleiſch und Blut zu ſchaffen, zu bilden, höchſtes Vorrecht des Künſtlers iſt, ihn in die Kreiſe der Götter erhebt!

So ließ Zola 1886 ſeinen Maler ſagen, was zwanzig Jahre früher in den jungen Köpfen in Paris brauſte. Es iſt Manet, den er ſchildert, es ſind die Impreſſioniſten. 1863 traten ſie zuerſt hervor, verhöhnt, verlacht. Heute gibt es keinen Maler mehr, der von ihnen unbeeinflußt wäre. Sie haben ſich die Welt erobert, wie dreißig Jahre früher die Romantiker.

Aber der neue Sieg war nicht ein ſo rein nationaler, wie er es damals geweſen war. Wohl warf man den erſten deutſchen Vertretern auch dieſer Schule ihren franzöſiſchen Urſprung vor. Doch mit geringerem Recht. Die Franzoſen ſelbſt erkannten deutlich das Fremde in ihnen. Die Frage nach Freilicht lag in der Luft. Wie ſie auf ſeine Weiſe Ford Madox Brown in England löſte, früher als die Franzoſen und unabhängig von ihnen, ſo in Deutſchland Adolf Menzel.

Menzels Entwickelungsgang iſt ſo wunderbar, weil ſich die größten Umwälzungen ohne Unruhe, ſtill und ſtetig in ihm vollzogen. Er war ſein Leben lang ein einſamer Mann, ein ſolcher, der künſtleriſch für ſich lebte. Keines anderen und doch aller anderen Schüler; kein Syſtemeſchmied, aber voll innerer Notwendigkeit; ein Maler, den die Welt auch im Grunde genommen immer ſeinen Weg gehen ließ, während ſie andere ſo bitter befehdete. Seine Werke fanden vom erſten Tag bei einigen feinſinnigen Leuten Anerkennung; dieſe hat ihn in wachſendem Maßſtab begleitet. Aber nie hat die Menge ihm zugejubelt, wie ſo vielen, die Menzel neben ſich von dem Schilde des Ruhmes wieder herabgleiten ſah. Das 19. Jahrhundert hat keinen ſelbſtändigeren Künſtler geſehen als ihn. Er iſt vom erſten Tage ſeines Schaffens ſo frei, daß alle ihn berührenden Zeitſtrömungen alsbald in ihm ſich zu rein menzeliſchen ausgeſtalten. War um ihn Unruhe und Zerfahrenheit, er ſelbſt iſt nie von ihr angeſteckt worden. Die Kraft unſeres Volkes hat ſich in ihm glänzend bewährt. Inmitten

Digitized by Google

der traurigſten Selbſtentäußerung wirkt er in ſtolzer Abſchließung. Langſam erkannte die Mitwelt, daß er der Modernſte ſei, wie denn das Große immer neu iſt. Der verfälſchte Geſchmack betrachtete ihn lange mit Scheu als ein Fremdes. Er gab aber dem herrſchenden Treiben nicht um Nagelsbreite nach, ertrug mit Ruhe die Ablehnung, den Spott. Endlich drang er durch: was ſo lange von zweifelhaftem Wert erſchienen war, wurde auf einmal ſchön; was man als unreif über die Achſel angeſehen hatte, erhob ſich über alles übrige Schaffen. Knirſchend fügte ſich die Äſthetik und ihr Schleppträger, die Kritik, in die Anerkennung deſſen, was ihr den Tod gab, woran ſich ihre Schwäche, ihr Fehlgreifen am grauſamſten offenbarte.

Menzels Leben iſt ein wunderbares Vorausgreifen deſſen, was die Folgezeit brachte. Ein halbes Jahrhundert hindurch hat er die Welt damit in Erſtaunen geſetzt, daß er Werke ſchuf, die erſt die Folgezeit ganz begriff; daß er die Gedanken in ſeinem engen Lebenskreiſe voraus entwickelte, die dann die Lauten ſo heftig in die Welt hinausriefen. An ihm konnten die verſchiedenſten Schulen nicht zweifeln, daß er wirklich ein Realiſt ſei. Als ſolcher lebte er von der Gunſt Preußens, ſeines Hofes. Das verdient immer wieder geſagt zu werden: Die Lebenskraft der deutſchen Kunſt wurde beſchränkt, erwürgt von der gelehrten Äſthetik und Kritik, von der „Bildung“. Sie erhielt ſich lebenskräftig dadurch, daß ſich nicht alle dieſer beugten; namentlich dadurch, daß der preußiſche Hof ein ſoldatiſcher war und die Kunſt ſoldatiſch, ſachlich anfaßte. Friedrich Wilhelm III. hat auf Schadow und Rauch entſcheidend gewirkt, einfach durch den Befehl, daß der Idealismus ſich der klaren Verſtändigkeit, das verſtiegene Schönheitsempfinden ſich den Tatſachen unterzuordnen habe. In der Folgezeit entwickelte ſich Menzel am preußiſchen Soldatentum, am Studium des alten Fritz und an der Erkenntnis, daß dieſer kein antiker, ſondern ein preußiſcher, ein deutſcher Held ſei; daß er nicht durch Vergleiche mit Alexander oder Cäſar, ſondern nur aus ſeiner Zeit zu verſtehen ſei. Jene aufs Tatſächliche gerichtete, damals als nüchtern verſchriene Kunſt, die Krüger als Maler vertrat, überdauerte in Menzel die cornelianiſch-kaulbachiſchen wie die franzöſiſch-belgiſchen Stürme. Zwar in den Winkel gedrückt, aber doch ziel- und ſelbſtbewußt arbeitete Menzel, der körperlich Unſcheinbare, unberührt von den vorbeiwandernden Kunſtſternen an der Befeſtigung

Digitized by Google

ſeiner Art, die Welt zu ſehen. Nicht Grundſätze aufbauend, ſondern indem er überall, unaufhörlich zeichnete, malte, die Welt, wie ſie ſich dem Auge bot, in ſich aufzunehmen trachtete.

Das uns täglich Umgebende, ſchrieb Menzel in ſpäteren Jahren einem jungen Künſtler, iſt am beſten, am gründlichſten zu ſtudieren. Die alte Kunſt iſt ja auch auf keinem anderen Wege zu Flor gekommen. Die alten Künſtler waren noch ganz anders auf ihm zu Hauſe ... Ich mußte alles an Gelegenheit zum Üben, zum Lernen mitbenutzen. Es iſt da kein anderer Weg, als der da heißt: ſich aus allem eine künſtleriſche Aufgabe machen. Sofort hält man nichts mehr für ſeiner unwürdig, auch ſüßes Zeug wird intereſſant, lehrreich, ſogar ſchwer. Das Leben hat für verneinende Geſinnungstüchtigkeit der Jugend wenig übrig nach ſolcher Seite hin. Unverdroſſene Leiſtung iſt wertvoller, früher oder ſpäter auch fördernder!

Menzels Entwickelungsgang iſt von ſehr bezeichnender Art: Er begann mit ſich ſelbſt, treu jenem Spruch, daß alles Gelegenheit zum Lernen biete. Die Reihe von Zeichnungen, die er 1843 auf Stein fertigte und Des Künſtlers Erdenwallen nannte, iſt eine Darſtellung ſeines eigenen Lebens; ſie iſt nicht ohne Witz, aber doch von ernſter Abſicht auf treue Wiedergabe des Tageslebens. Dann folgten die Zeichnungen der Brandenburgiſchen Denkwürdigkeiten. Er wendete ſich der Darſtellung vergangener Zeiten zu. Dieſe betrieb er mit einem wiſſenſchaftlichen Eifer wie kaum ein zweiter zu ſeiner Zeit. Damals, als man ſchon Kaulbach vorwarf, daß er „Accidentielles“ zu ſehr bevorzuge, ging Menzel in die preußiſchen Zeughäuſer und zeichnete Leibkoppel und Steigbügel, Rockſchnitt und Uniformſtücke mit einer Genauigkeit, als wolle er Vorbilder fürs Kunſtgewerbe ſchaffen. Er ſuchte in den Galerien nach Bildniſſen, um die Haltung des Menſchen, den Zeitausdruck der Köpfe zu lernen; er kramte in alten Verfügungen, damit ja jeder Uniformlappen, jede Bewegung der Truppen im Gliede geſchichtlich getreu ſei; er reiſte auf den Rokokoſchlöſſern herum, damit er ſeinen Geſtalten den rechten Hintergrund geben könne. Er wollte nicht Stimmung in die Bilder legen, nicht ſein geiſtiges Verhältnis zu ihnen umſchreiben, wie die Romantiker, ſondern war der Anſicht, die Zeitſtimmung werde kommen, wenn die Zeit ſo richtig wie möglich getroffen ſei. Dann kamen um 1840 die Zeichnungen zu Friedrichs des Großen Leben, das Franz Kugler

Digitized by Google

ſchrieb, jener Gelehrte, deſſen Verdienſt es iſt, Menzel vom erſten Tage richtig verſtanden, in ihm einen hoffnungsreichen Meiſter erkannt zu haben. Das Buch war jenem von Horace Vernet mit Bildern verſehenen über Napoleon I. nachgeahmt. Aber wie gewaltig übertraf der Deutſche den Franzoſen. Solche Entlehnungen, die ſofort Verbeſſerungen ſind, kann ſich jedes Volk gefallen laſſen. Mit einem Schlage war der deutſchen Kunſt eine neue Art zu zeichnen gelehrt, die maleriſche Zeichnung. Die kleinen Blätter ſind in ihrem Schwarz und Weiß farbiger als alle Bilder jener Zeit. Und welcher Geiſt: nicht nur in feſtem Zugreifen gerade bei den entſcheidenden und merkwürdigſten Augenblicken, ſondern im eigentlich Künſtleriſchen, der unzweifelhaft glaubhaften Verwirklichung der darzuſtellenden Dinge; in dem raſchen Auge für die Bewegung; in der feſten Hand, die mit jeder Linie eine Form, einen Ausdruck gibt. Viel kleine ſinnbildliche Blätter nebenbei. Aber ein lebendiges Sinnbild, das jeder verſteht, das kein gelehrtes Wiſſen erfordert. Wer vor ihm hätte zum Beiſpiel die Schwierigkeiten der Weiterführung des Krieges im Winter 1759—1760 zu verſinnbildlichen vermocht. Welches Aufwandes an Spitzfindigkeit und Wiſſen hätte es bedurft, eine ſolche Aufgabe etwa im Sinne Winckelmanns zu löſen. Menzel zeichnete eine blutige verbundene Hand, die behutſam in den Eiſenhandſchuh fährt. Das iſt eine ganz neue, tief empfundene, eine vom Geiſtesblitz eingegebene Form, Gedanken durch die Kunſt darzuſtellen, ohne alle Spintiſiererei, ohne ihr wiſſenſchaftliche Gewalt anzutun. Ebenſogut wußte er volkswirtſchaftliche Aufſätze des Königs, philoſophiſche Schriften mit Bilderreihen zu verſehen, ebenſogut deſſen Kriegsberichte. Nie erſchlaffte das ſichere Gefühl für das Darſtellbare, für das künſtleriſch Verſtändliche.

Beim Vertiefen in die Kunſt des 18. Jahrhunderts lernte Menzel malen: Seine Bilder ſind vom erſten Tage echt farbig, nicht in Farbe geſetzte Zeichnungen; er ſah Form und Farbe vereint und ſtellte ſie vereint dar; er kam nie in die Zweifel der Cornelianer über die Grenzen zwiſchen beiden Mitteln der Kunſt, denn ſein unbefangener Sinn ſah ſie auch in der Natur nicht getrennt. Auch die geſchichtliche Darſtellung ſtand ihm ſtets als ein Gegenwärtiges vor Augen.

Das, was ihn aber vor allem von ſeinen Genoſſen unterſchied, war der Blick für die Schönheit ſelbſt in dem nicht geiſtig

Digitized by Google

Anregenden. Schon in einem Bilde von 1846 ſtellte er ein paar Bäume eines Parkes, im Hintergrund ein gelbes, mehrſtöckiges Zinshaus, auf dem Boden ſchlafende Arbeiter dar — anſcheinend einen Blick zum Fenſter hinauswerfend, aber von hoch oben; wohl vom vierten Stock. Es iſt da jener Ton, den man ſpäter in Paris plein air nannte, gemalt in Berlin, zu einer Zeit, als der Erfinder dieſes Tones, Eduard Manet, 13 Jahre alt und Claude Monet noch jünger war. Er iſt alſo noch nicht beeinflußt von Paris und doch ſo modern, ſo ganz und gar aus unſerer jüngſten Zeit. Es iſt ein Gegenſtand von ſolcher Einfachheit, daß man nur glauben kann, das Schlichte ſei mit Abſicht geſucht, oder gerade der Mangel an landläufiger Schönheit habe den Anreiz zum Malen gegeben.

Das Bildchen blieb Jahrzehnte in Menzels Werkſtätte hängen. Es war alſo nicht gemalt, um die Kritiker zu ärgern, ſondern um den Künſtler ſelbſt über maleriſche Werte in Klarheit zu bringen. An ihm kann man ſehen, welch ein Rieſe der kleine Maler mit dem großen Kopfe war, welch ungeheure Kraft der ganz ſorgloſen Wahrheitsliebe ſeiner Kunſt innewohnt. Das Bild ſteht feſt in ſeiner Wirkung nun ſchon ſeit einem halben Jahrhundert und es wird feſt ſtehen in alle Ewigkeit. Alles andere, alles Stilvolle, Höhere, Ideale iſt inzwiſchen zuſammengebrochen, hat ſich als halb, linkiſch, unwahr erwieſen. Viel Geiſtreiches iſt fad geworden. Aber das bei aller Meiſterſchaft der Darſtellung Kindliche, Unbefangene dieſes Bildes bleibt auf der Höhe, überdauert die Zeiten. Sein Inhalt iſt faſt ein Nichts und doch enthält es mehr als das Lebenswerk anderer, die den ganzen Weltkreis in Bewegung ſetzten, um Stoff für ihre Bilder herbei zu bringen: Es enthält echte Wahrheit, Selbſtändigkeit; es iſt ein Menſchenwerk, nicht ein Schablonenwerk, empfunden, erſchaut, wiedergegeben mit der ganzen Ehrlichkeit eines Mannes, dem die Kunſt der Lüge von vornherein verſagt war.

Durch die Wahrheit wurde Menzel zum größten Maler ſeiner Zeit. Die Tafelrunde Friedrichs des Großen in Sansſouci entſtand 1850, alſo in einer Zeit, in der Belgien auf Deutſchland zu wirken, die Auswanderung der Berliner Künſtler nach Paris begann. Welchen Vorſprung hatte Menzel vor jenen! Ein völliges Beherrſchen der Leinwand in der Einheit des Tones, eine Klarheit und Feinheit im Beobachten des Lichts, eine Freiheit den Regeln

Digitized by Google

jener damals gefeierten Malerei gegenüber, die jede Farbe zur höchsten Kraft zu steigern, das Bild zu einem Mosaik leuchtender Töne zu machen bestrebt war. Wohl wäre Menzels Riesentat nicht denkbar ohne Anlehnung an die Kunst der Alten. Aber sie war wiederum eine solche, die das Mittel alsbald überwindet und sich zu dessen Herrn macht. Man sucht vergeblich den einzelnen Maler, der ihm Vorbild gewesen wäre. Mit einem Schlage ist das moderne Geschichtsbild geschaffen. Vollendet richtige Wiedergabe einer vergangenen Zeit, aufgebaut auf einem künstlerischen Sehen des Vergangenen, ebenso auf einem dies vorbereitenden formenwissenschaftlichen Erkennen und Können. Dabei vollendet eigenartiges modernes Auffassen: Ein Bild, wie es das 18. Jahrhundert nicht schaffen konnte: Denn es ist bis in jeden Faltenzug der mit emsigstem Fleiß nach alten Bildnissen zusammengetragenen Köpfe ein Zeugnis für den malerischen Realismus des 19. Jahrhunderts.

Es ist für Menzels Entwickelung gewiß ein großer Segen gewesen, daß sein Fortschreiten Franz Kuglers verständnisvoller Beifall begleitete. Schon bei dem ersten Auftreten, 1834, begrüßte dieser ihn als einen ganzen Mann, dessen Begabung nicht gewöhnlich sei und der Bedeutendes für die Zukunft verspreche. Vor Menzels geschichtlichen Entwürfen kam Kugler mit sich selbst in Zwiespalt. Er vermißte Großartigkeit, lautere, gesetzmäßig geordnete Gewandung, treffliche Gruppierung, höhere Auffassung. Aber er erkannte, daß bei jungen Künstlern von bedeutender Begabung die Sonderart überwiege; er brach daher nicht den Stab über das, was diese brachte, sondern freute sich der lebensvoll künstlerischen Schöpferkraft, wenn sie die Gesetze des höheren Stiles geschichtlicher Darstellung auch noch nicht erreicht habe. Ebenso begrüßte Kugler die Lebenswärme und Kraft der Farben schon in Menzels ersten Ölbildern 1837, die Reinheit der Luftperspektive und des Helldunkels, den Einklang des Ganzen, die ihm die allererfreulichsten Erwartungen für die Zukunft eröffneten. Kugler war es auch, der 1847 große Aufgaben aus der vaterländischen Geschichte als das Ziel von Menzels Kunst hinstellte. Er wurde auch an dem Freunde nicht irre, als dieser seiner Ansicht nach die Unbefangenheit ins Übermaß trieb, indem er den Einzug der Herzogin von Brabant von seinem Gesichtspunkt malte, nämlich von dem eines körperlich zu kurz Geratenen im Volksgedränge, also hinter

Digitized by Google

Adolf von Menzel: Das Eiſenwalzwerk

Verlag der Photographiſchen Geſellſchaft

Digitized by Google

Digitized by Google

einer Reihe derber Rücken, Köpfe und Hüte. Und die letzten Worte, die Kugler über Menzel schrieb, lauten: Art läßt eben nicht von Art: Einer, der wirklich Künstler ist, muß schon ein Künstler bleiben, auch wenn er ein kritisches Kostümwerk liefert; und hat er sich, wie Adolf Menzel, so ganz in diese Welt eingelebt, so muß auch das scheinbar Trockene unter seiner Hand wieder von charakteristisch individuellstem Leben erfüllt werden!

Das Trockenste aber erschien jener Zeit das eigene Dasein, die Gegenwart. Kein Wunder, daß Menzel künstlerisch auf diese hinschritt. Denn schließlich ist auch der Gelehrteste in keine Zeit besser eingelebt, als in die, in der er lebt. Der Schritt zur Darstellung auch des 19. Jahrhunderts vollzog sich zu Anfang der sechziger Jahre in dem Bilde der Krönung König Wilhelms. Wieder ist es der Soldat, der Sohn Friedrich Wilhelms III., der hier den Befehl erteilt, ein modernes geschichtliches Gemälde zu schaffen. Er hätte eine Allegorie nicht geduldet; seine Staatsminister, seine Prinzen sollten nicht in Bewegungen, Haltung und Kleidung erscheinen, die ihnen nicht eigen waren. Der romantische Bruder hatte den Fehlgriff getan, Cornelius und Kaulbach nach Berlin zu ziehen; sein guter Wille, seine hohe Begeisterung, sein Idealismus hatten der Stadt und dem Staate wohl Ehre, aber nicht innere Förderung gebracht. Die klare Zielstrebigkeit Wilhelms I. fand den rechten Ton und den rechten Mann für Preußen, für Berlin. Wie Bismarck die Welt dadurch in Staunen setzte, daß er in der Politik die Wahrheit zu sagen wagte, so hat Menzel in der Kunst das gleiche getan.

Das Krönungsbild ist Menzel nicht leicht geworden. Die zahllosen Würdenträger wollten sich darin wiederfinden, die Rangordnung und die geschichtlichen Tatsachen herrschten über den Aufbau. Menzel gehorchte allen Ansprüchen, außer wenn die Dargestellten von ihm Schmeichelei, Unwahrheit forderten. Man war entsetzt von der Art, wie er selbst allerhöchste Herrschaften darstellte, er, der Preuße, der treue Anhänger seines Königshauses. Dort, wo die Wünsche der Besteller mit der Wahrheit gingen, konnte er sie befriedigen; wo sie ihm gegen die Wahrheit, wenn auch im idealistischen Sinne sprachen, da prallten sie an seinem auf unbefangene Redlichkeit gestellten Wesen ab. W. v. Kaulbach, der ihn den Maler des Häßlichen nannte, wußte mit einer ähnlichen Aufgabe nichts anzufangen. Er malte an den Wänden der Mün-

Digitized by Google

chener Pinakothek ähnliche „Repräsentationsszenen“ geistreich, das heißt mit allerhand Anzüglichkeiten und Witzen, mit „souveränem“ Spott über die Großtuerei seiner Cornelianischen Gegner. Er bedurfte des Mittels des Hohnes, des Humores, um zu der ihm gestellten wahrheitlichen Aufgabe ein Verhältnis zu erlangen; ihm war sonst die Wahrheit nicht malerisch, nicht künstlerisch. Menzel hat der Auffassung des Modernen erst den Ernst gelehrt, indem er es ohne Umschweife und ohne Witz gab, wie es ist. Durch sein Auge sahen dann andere die Möglichkeit, auch im Gegenstande modern zu sein.

Auch ihm fehlte es nicht an Widerspruch. Aber dieser war selten heftig: Meist stellte sich die Kritik so zu ihm, daß sie sein handwerkliches Können und seinen Geist anerkannte. Aber es dauerte noch sehr lange, ehe sie begriff, daß er zu den Größten unter den Lebenden gehöre. Man vergaß ihn leicht, wenn man einen Überblick über das Zeitschaffen gab. Reber fand noch 1876 seine Lebenswahrheit und Bewegtheit kraus; Menzel vermöge in ihr den rechten Punkt nicht zu finden; seine Farbe sei ziegelig, aquarellartig und ungleich, im Krönungsbild hart und durch die Darstellung der Staatsgewänder unerfreulich. Er findet, daß Menzel französischen Vorbildern nachstrebe. Die halbe Seite, die er ihm unter den 700 Seiten seiner Geschichte der neueren deutschen Kunst widmet, steckt voll von Mißverständnis. Springer, der um 1866 über die Wege und Ziele der deutschen Kunst schrieb, nennt Menzels Namen nicht.

Der Wahn muß schwinden, sagt er am Schluß seiner Ausführung, als ob es eine reine Kunst gebe, die durch keine Schranken und Gesetze gebunden ist, die Willkür des einzelnen allein zur Richtschnur nimmt; die Wahrheit muß wieder lebendig werden, daß zwischen den handwerklichen Stoffen, dem Gedankenkreise und dem Formengerüste ein festes Band, ein inniges Wechselverhältnis bestehe, das nicht ungestraft umgangen werden kann. Dieser Ausspruch Springers sollte so viel heißen, als das Volk müsse durch geläuterte Ästhetik aufgeklärt und wieder zum Verständnis von Cornelius, Thorwaldsen und Schinkel erzogen werden. Künstler und Volk müssen der Kunstlehre dienen, ihre Weisheitssprüche achten. Welche Kunstlehre aber unter den sich widerstreitenden die rechte sei, bleibt unerörtert. Und als Springer in einem Neuabdruck jenes Aufsatzes nach zwanzig Jahren sich selbst verbesserte,

Digitized by Google

glaubte er doch eines behaupten zu dürfen, daß nämlich eine neue Zeit für die Kunst keineswegs in naher Aussicht stehe, daß das Schwanken in den Zielen noch lange dauern werde. Er hatte also immer noch die Hoffnung, daß das rechte Gesetz gefunden und siegreich werde, daß damit alles Schwanken beendet, die bindende und zugleich beglückende Schranke aufgerichtet werde. Keine Ahnung aber hatte er davon, daß eine neue Zeit in voller Klarheit schon da war, als er dies schrieb. Ja selbst einer, der es besser wissen konnte, weil er nicht so arg auf die gelehrte Zunft eingeschworen war, wie Springer, Ludwig Pfau, ist noch 1888 über Menzel voller Bedenken. Seine Gegenstände findet er nicht anziehend, seine Begabung mehr zum Charakterisieren als zum Idealisieren geeignet. Das heißt doch wohl: er ist mehr dazu begabt, das Eigentümliche als das Gemeinsame der Dinge zu erkennen und darzustellen. Das erscheint Pfau noch als Fehler. Aber er erkennt doch den geweihten Blick des Künstlers, der sofort sieht, worauf die Sache sich zuspitzt. Menzel zieht den Strich, wo dieser die Form zeigt; er setzt den Punkt, wo dieser den Treff gibt: und wenn die Natur aus seiner Hand kommt, sieht sie uns mit großen Sprechaugen an, die sagen: siehst du, wie ich bin!

Erst die Künstler haben den Künstler in Menzel würdigen gelehrt. Pecht schätzt ihn aufs höchste. Er, der französisch Gebildete, der Freund des Realismus und Gegner dessen, was er Naturalismus nennt, nämlich der platten Naturnachahmung, hat die höchste Bewunderung für ihn, gerade weil er mit den Nachäffern der Franzosen nichts zu tun habe, und weil das unbedingteste Lebensgefühl aus seinen Werken hervorstrahle. Er erkannte schon auf der Münchener Ausstellung von 1858, daß neben Menzel die neuen Münchener Realisten sehr zahm und wohlerzogen aussähen.

Und so ist es denn von Jahr zu Jahr weitergegangen. Menzel schuf in unermüdlichem Fleiß, mit glänzender Leichtigkeit. Er lebte mitten in der Zeit und für die Zeit. Einer der ersten in Deutschland, der Arbeiter darzustellen wagte, ohne jenes vornehme Lächeln der Sittenmaler und ohne den Zorn des Weltverbesserers, sondern in ihrer Hantierung, in ihrer Kraft und ihren Leiden. Das Eisenwalzwerk (1875) ist ein Denkmal einer neuen Kunst. Wie das ehrliche Draufsehen, die völlig unbestochene Wahrheitsliebe aus dem von aller Welt als häßlich Erachteten ein

Digitized by Google

Schönes machen kann! Wie es einem Maler gelingt, dort eine Schönheit hinzuzaubern, wo sie bisher nicht war, indem er einen Natureindruck durch Geist, Auge und Arm wandern läßt. Wie das ganz und gar als reizlos Verachtete zum Malerischen wird — das alles zu erreichen scheint eine Begnadung, wie sie seit Rembrandt germanischem Volkstum in der Kunst nicht erwuchs. Ähnliches haben andere Völker erstrebt; man kann jedesmal zu Menzel — ich möchte sagen — die Begleitstellen englisch, französisch, auch italienisch anziehen. Die Kunst eines Volkes ist nicht von den Fortschritten anderer zu sondern. Aber Menzel war nie der Nachläufer, es gibt keinen Maler, den er sich zum Vorbild nahm, wie keinen alten, so keinen Zeitgenossen. Mit siegender Kraft zwang er der Welt seine Kunstanschauungen auf. Schon Kugler und Fr. Eggers wurden durch ihn darauf hingewiesen, daß die idealistische Ästhetik falsch, hohl sei; daß die bedingungslose Hingabe an die Natur die Zukunft der Kunst in sich berge. Diese Kraft hat sich Menzels Kunst gewahrt: Sie bildete den Sturmbock der Jungen gegen die Gesetzmacherei; sie zwang zur Wahl zwischen dem Gesetz und der packenden Erkenntnis, daß das echte künstlerische Schaffen unbekümmert um ein solches waltet; daß es also wohl möglich ist, aus Zeit und Beanlagung des Künstlers festzustellen, aus welchen Gesetzen heraus er schuf; nicht aber ein solches festzustellen, das eines anderen Schaffen beschränken kann. Denn Kunst ist Freiheit, und Freiheit ist Leben nach den seiner Natur angemessenen, ihr genehmen Bedingungen. So wenig es eine Freiheit gibt, die allen recht sein kann, so wenig gibt es eine Kunst. Bismarck lehrte das deutsche Volk von unfruchtbarem Ringen nach einem angeblichen staatlichen Ideal abzustehen und in der Erreichung des Möglichen an Freiheit das Ziel zu suchen; Menzel lehrte uns dies in der Kunst. Es ist kein Zufall, daß beide Preußen sind!

Menzel war in der Folgezeit im wesentlichen damit beschäftigt, Dinge ohne geschichtlichen Hintergrund zu malen. Viel Landschaftliches hat er dargestellt. Er ging nach Paris und prüfte, was die Franzosen in den sechziger Jahren, in den Jahren neuen Kampfes, vermochten. Es muß ihn erfreut haben, sie auf gleichen Wegen zu treffen, auf denen er wandelte. Aber er hatte an dem seinigen nichts zu ändern: Die Richtung war gut; das Ziel konnte auf verschiedenen Straßen erreicht werden. Schon längst

Digitized by Google

hatte er bemerkt, daß es einen Unterſchied zwiſchen dem Ton draußen im Freien und dem auf den Bildern gebe; ſchon längſt geſehen, daß gerade die Tonwirkung, jene Einheit des Ganzen in einer beſtimmten Farbe, die nicht notwendig das Braun alter Firniſſe zu ſein braucht, dem Bilde Haltung gibt, daß in ihr das Ziel der maleriſchen Verfeinerung liege.

Damals kamen die erſten Nachrichten von der Entdeckung des Helltones, des Malens der Luft zwiſchen Beſchauer und Gegenſtand, der verſchwimmenden Düfte in Ferne und auch Nähe zum Gehör derer, die mit dem Schaffen Europas etwas vertraut waren. Man begann auf Stimmungsſchönheit erneut zu achten. Aber Menzel unterſcheidet ſich von anderen, daß er ſich nicht in Sippſchaften einfangen ließ. Er war ein Hellmaler, ehe die Streitfrage aufkam, ob dieſe Malerei berechtigt ſei; und blieb frei in ſeiner Naturwahrheit, als jene die Ausſtellungen zu beherrſchen begann, die Schar der Nachahmer ſich über die neue Art hermachte, um auch ſie in bequemer Weiſe auszuſchlachten.

Als ich einſt vor Jahren im Winter mit einem jungen Mann in gleichem Abteil über den Gotthard fuhr, als dieſer inmitten der großartigen Schneelandſchaft in der Zeitung las, die er von ſeinem Frühſtück gewickelt hatte — da bin ich redlich grob geworden, weil ich mich ärgerte, daß ein Menſch ſo viel Schönheit gegenüber teilnahmlos bleiben konnte. Später wurde ich milder geſonnen. Ich ſah Tauſende von Beklagenswerten, die, wie einſt ich ſelbſt, die Schönheit unſeres Sonnentags nicht zu erkennen vermögen. Soll ich all die anrufen, um ihnen zu ſagen: ſeht doch um euch, ringsum iſt's maleriſch; rings umziehen Silbertöne die Welt; es braucht nur eines Augenaufſchlags und ehrlichen Vertiefens in die Natur, um im letzten Hofe der Großſtadt Schönheit zu finden! Und daß dem ſo iſt, danken wir den Hellmalern. Das 18. Jahrhundert fand zuerſt die Schönheit der Gebirge und weckte die Sinne für das, was es pittoresk nannte; die Zeit um 1800 wurde der Schönheit des Unſymmetriſchen und Verfallenden ſich bewußt und eröffnete die Sinne für das als romantiſch Bezeichnete. Die Hellmaler fanden nicht minder Großes, nicht minder Beglückendes. Nicht, daß der graue Tageston, den ſie als ſchön empfinden lehrten, allein ſchön ſei, wie ſie uns einſt wohl glauben machten, als es galt, ſeine Berechtigung zu verteidigen; nicht das ſoll jetzt noch behauptet werden, ſondern daß auch er ſchön ſei. Denn bald

Digitized by Google

fingen Leute mit flüchtigem Merkvermögen an, ihn als langweilig zu belächeln. Die aber, die es noch nicht begriffen hatten, die noch über die neue Richtung ſchimpften, ſie für Malerei des Häßlichen erklärten, ſie waren wie jener, der auf der Gotthardfahrt die gleichgültigſten Anzeigen durchlas, waren noch unentwickelt, noch zum Teil naturblind. Man tat unrecht, böſe mit ihnen zu ſein, man ſollte ſie beklagen, die Unglücklichen. Ich habe mir oft das Vergnügen gemacht, mit Bekannten, die ſich in Ausſtellungen weidlich über die Hellmalerei und ihr Geſchmiere ausgeſchimpft hatten, eine Tätigkeit, in der ich ſie ſo wenig wie möglich ſtöre, einen Spaziergang ins Freie zu machen. Ich zeigte ihnen dann die blauen Nebel, wie ſie Bäume und Wieſen in der Ferne und bis in die Nähe umhüllen, die blau-weißen Lichter auf jedem dem Himmel zugekehrten Blatt, die ſtumpfe Breite des Tagestones, die ungegliederten Farbenmaſſen in den Schatten. Und es iſt mir damit öfter gelungen, einem Freunde die Augen zu öffnen über den Wert der neuen Kunſt, als es durch ſtundenlanges Streiten vor den Bildern möglich geweſen wäre. Und ſo ging es allgemein. Nach wenig Jahren entſetzte man ſich über den kreidigen Ton nicht mehr: Die Kreide iſt aus den Augen der meiſten Beſchauer gewichen und jetzt ſehen ſie die Bilder ſchon als recht farbig an. Dieſe nun haben ſich keineswegs geändert, wohl aber tat das Schönheitsgefühl der Beſchauer einen raſchen Sprung nach vorwärts. Was vor kurzem häßlich war, iſt jetzt ſchön geworden. Wenn ſich ſolche Wandlungen in kurzer Zeit vollziehen, dann ſollte man erſt recht vorſichtig im Urteil werden.

Menzel hat die Kunſt ſeiner Zeit und ganz Deutſchlands mächtig beeinflußt. Aber er hat keine Schule hinterlaſſen, weil eben das Beſte an ihm nicht lehrbar iſt. Er iſt auch nicht der Maler des deutſchen Schlachtenruhmes geworden, ſo wenig wie er ſpäter wieder zum Malen großer Staatshandlungen herangezogen wurde. Dieſe Aufgabe fiel Anton von Werner zu. Nicht deshalb, weil dieſer andere Künſtler überragte, ſondern als Gegenſatz zu Menzel muß man den Direktor der königlichen Akademie, den anerkannten Führer der Berliner Künſtlerſchaft während langer Jahre, näher betrachten. Man wird Werner nicht gerecht, wenn man ihn bloß im Verhältnis zur heutigen Kunſt nimmt. Man darf nicht vergeſſen, daß er ſich als Dekorationsmaler heraufgearbeitet hat in der Luft zunächſt der Düſſeldorfer Schule, wie

Digitized by Google

sie durch Schrödter, seinen Lehrer, und durch Lessing nach Karlsruhe übertragen worden war. Schrödter, der Maler der Weinlaune, der auf seinen Namen anspielend, den Korkzieher zu seinem Malerzeichen gemacht hatte, war ein gewandter, in stimmungsvoller Behandlung lustiger Geschichten schwelgender Künstler. Werners erste künstlerischen Werke, die Aufsehen erregten, sind die Zeichnungen zu Viktor Scheffels Dichtungen. Es ist dieselbe weinselige Stimmung, die hier das Wort führt. Eine Romantik, die sich schon ein wenig über sich selbst lustig macht, die eines guten Schluckes bedarf, um in vollen Gang zu kommen; nicht mehr eine schluchzende, sondern eine angeheiterte Kunst. Werner, der Gewandte, rasch Erfassende, machte auch diese mit. Aber in seinen Zeichnungen ist im Grunde doch nur Scheffels Schwäche getroffen: Die auf Unsicherheit begründete Selbstbelächelung, die für den Dichter menschlich erwärmt, klingt in den Zeichnungen nicht wieder. Werner wurde an ihnen kein Schwind. Aber die Maler in Karlsruhe, der vornehme Schlesier Lessing, der gemütliche Sachse Schrödter wiesen ihm doch den Weg, deutsches Wesen künstlerisch zu erfassen, gaben ihm den Mut, ohne sauertöpfisches Dreinschauen dahin zu schreiten. Er nahm sich doch nicht so erschrecklich ernst, wie die alte Berliner Schule. Er hat sich in Preußen lange gegen den Kommißton gewehrt mit guter Laune und nicht zu unterdrückender Schnellkraft und Frische. Leider endete diese löbliche Tätigkeit, seitdem sein eigenes Recht zum Befehlen mehr und mehr wuchs. Er weiß, was man im preußischen Heere unter schneidigsein versteht: Nämlich klares Erkennen dessen, was man in Gehorsam zu tun hat und des Augenblickes, von dem an man nicht mehr zu gehorchen hat. Als das Gegenspiel des starken Gefühles für Pflicht besteht das rasche und sichere Abweisen der Befehle, der fremden Anforderungen, die nicht auf Recht begründet sind. Ein Kluger gehorcht, weil er weiß, daß er dadurch dem Ganzen dient; ein Tor läßt sich befehlen von dem, der nichts zu sagen hat, weil durch Befehle Unberufener das Ganze in Verwirrung kommen muß. So handelt ein schneidiger Preuße, das macht ihn unliebenswürdig, berechnend, beobachtend, zum Widerspruch gereizt und in diesem zum Hohne: Mir hast du nichts zu sagen! Dieser lachend abweisenden Art ist Werner voll. Seine akademischen Reden zeigen sie ebenso wie seine Bilder. Im Grunde sind beide recht flach, haben der Welt nicht viel mitzuteilen, aber Werner malt und

Digitized by Google

plaudert frisch drauf los; im Grunde ist er trotz seinen süddeutschen Erinnerungen ohne echte Laune, aber es kommt ihm auf einen Witz nicht an, wo andere das Maul in die größten Falten legen würden. Er hat das Glück gehabt, Deutschlands größte Zeit in ihren entscheidenden Staatshandlungen sehen und malen zu können. Er entledigte sich der Aufgabe in einer Weise, die ihm die Nachwelt danken wird. Denn seine Absicht war unverkennbar, die großen Ereignisse, die er erlebte, so wahr wie möglich zu schildern. Sah Menzel die Dinge mit den Augen des Feldherrn in ihren Schwächen und Unzulänglichkeiten, doch zugleich mit der Erkenntnis, daß es eben das Große sei, aus vielerlei mangelhaften Einzelheiten ein festes Ganzes zu schaffen; so sah Werner die Dinge vom Standpunkt des preußischen Leutnants, der von der Gewalt der Dinge gepackt, diese über sich hinauswachsen läßt und, seiner Ergriffenheit sich schämend, sie in Scherzen äußert. Wer die Schlacht und ihre Kämpfer kennt, weiß, daß die Witzemacher nicht die Helden sind, sondern daß ihre Lustigkeit im Augenblick der Gefahr zumeist nur eine verschlagene Angst ist. So steht er in der Absicht auf wahrheitliche Treue unter verschiedenen Herren: Unter der französischen Technik, dem mit ihr verbundenen Schwulst in Auffassung und Stimmung; unter der staunenden Verehrung für die Würden und Männer der Höfe und des Heeres; und unter der Berliner Art, die Befangenheit durch Keckheit zu verhüllen. Schneidig erwehrt er sich der von allen Seiten in ihn dringenden Befehle. Aber er kommt nicht zu einem vollen Überwinden des darzustellenden Augenblicks. In der Kaiserproklamation in Versailles, dem Berliner Kongreß von 1878, mehr noch in der Reichstagseröffnung von 1893 geht Werners Arbeit nicht über die des geschickten Berichterstatters hinaus. Sein Fleiß und sein unleugbares Können haben ihm nicht über die Klippe hinweggeholfen, die ein Bild von einem Kunstwerke trennt. Sein Realismus half ihm so wenig wie sein französierender Idealismus. Das Entscheidende auch in der Kunst ist immer der Mensch und sein Wert. Und den kann man selbst bei gutem Willen schwer ändern.

Menzels Begabung läßt sich eben nicht lernen. Es ist ein Zeichen seiner Art, daß er nie Schüler hatte. Einzelne standen ihm nahe, haben in manchem, in der Sicherheit des Blickes und der malerischen Art ihm Ebenbürtiges zu schaffen gewußt, aber sie standen doch nicht in einem annähernd ähnlichen Verhältnis zu ihm,

Digitized by Google

Digitized by Google

wie die Münchener zu Piloty. Sie lernten vom Altmeiſter, wie man von einem alten Meiſter lernt. Im weſentlichen iſt der Grundzug derer, die hinter Menzel herſtrebten, das Alleinſtehen. Sie konnten ſich weniger gegenſeitig decken, denn ſie gingen ihre eigenen Wege.

Ein Gegenſtück zu Menzel iſt in vieler Beziehung Wilhelm Leibl. Alle die Münchener, die in den achtziger Jahren nicht ganz feſt ſaßen in der Pilotyſchule, und viele auch aus dieſer haben an Leibls Art ſich aufgerichtet. Auch er hat an den Franzoſen gelernt, war in Paris, aber zu einer Zeit, als er mit ſich ſchon fertig war: nicht fertig in ſeiner Entwickelung, aber im Ausgangspunkt. Auch ſeine Kunſt hat große Wandlungen durchgemacht, aber auch er iſt immer derſelbe geblieben. Auf der Münchener Ausſtellung von 1869 trat er zuerſt auf, damals fünfundzwanzig Jahre alt. Man war allgemein unter den Künſtlern der Anſicht, daß ihm und ſeinem Doppelbildniſſe die höchſte Auszeichnung, die goldene Medaille gebühre. Konnte man ſie aber einem jungen Akademiker geben? In Paris tat man es im folgenden Jahr; man kannte ihn dort nicht ſeinem Alter, ſondern nur ſeiner Kunſt nach. Auch Leibl iſt ein Bauernmaler. Mit wenigen Ausnahmen hat er ſich ſeine Modelle aus der Umgegend Münchens zuſammengeſucht. Es ſind nicht ſchöne und nicht merkwürdige Leute, die er darſtellt, ſie haben auch keinerlei beſondere Tätigkeit. Sie ſitzen meiſt herum, ſelbſt Stehende ſind ſchon ſelten, weil dieſe ſo nicht gern ſtill halten. Denn das iſt ſo ziemlich das einzige, was er von ihnen fordert. Sie müſſen lange und regungslos ſtill halten, denn er malt mit einer Vertiefung in die Einzelheit, wie ſie vorher noch nicht erreicht war. In vielen ſeiner Bilder geht er in ſorgfältiger klarer Darſtellung der Einzelheiten über Hans Holbein hinaus. Das ſchottiſche gewürfelte Kleid des Bauernmädchens, die bunten Blumen auf ihrem Halstuch, ja ſelbſt die Buchſtaben ihres Gebetbuches ſind mit einem Fleiße dargeſtellt, mit einer ſpitzen Schärfe des Pinſels, um die ihn ein Miniaturmaler beneiden könnte. Die Sache iſt's, die ihn packt, die Gegenſtände der Natur halten ihn feſt, die er auf der Leinwand zeigen will, ſo wie ſein ſcharfes Auge ſie ſieht. Da iſt nichts nebenſächlich, kein Fältchen im Geſicht ohne Wert; der Grundſatz iſt einfach der: Was ſich in der Natur findet, muß auch ins Bild hinein!

Digitized by Google

Es paßt in Leibls Art nicht, daß jene ſtillſitzenden Leute uns eine Geſchichte vorleben; er begnügt ſich damit, daß ſie lebendig ins Bild kommen. Ihr Leben ſteckt in ihnen; das ſieht man ihnen in der Natur an, auch wenn ſie nichts tun. Wenn man ſie alſo wiedergibt, wie ſie ſind, ſo müſſen ſie auch im Bilde leben. Und das iſt Leibl mehr, als wenn ſie etwas Geiſtreiches zu ſagen ſich bemühen. Vor dem Fleiß, mit dem er ſeine Arbeit leiſtet, flieht auch der Humor. Leibl macht uns nicht über die Bauern lachen, er erhebt ſich und uns nicht über ſie.

In all dem zeigt ſich der Handwerker. Was die Künſtler vom erſten Bilde an für Leibl begeiſterte, das war die handwerkliche Meiſterſchaft. Er iſt Maler von Geburt, nicht von Erziehung. Jeder Strich ſitzt, wo er hin ſoll; jeder ſpricht das aus, was er zu ſagen hat. Jede Farbe, die er von der Palette aufnimmt, iſt recht ins Bild geſtimmt. Er fängt ſein Bild an einem Ende an und hört am anderen auf und damit iſt es fertig. Was das heißt, weiß nur der Künſtler. Es bedeutet ſoviel, daß er das ganze Bild als Farbenwirkung völlig im Kopfe hat; daß er durch das Weiß des Kreidegrundes nie in die Irre geleitet wird, ſondern ſeinen Ton alsbald ſo einſetzt, wie er ſpäter neben der Nachbarfarbe richtig wirkt. Wieder ein handwerkliches Können wie jenes, die Bleilinie haarſcharf ſo zu ziehen, daß ſie wirklich in aller Feinheit das ſagt, was die Natur fordert. Ein Handwerker mit ſo feinen Sinnen ſein — das iſt eben Künſtlertum. Das iſt die Kunſt des Realismus, daß der Schaffende jene gewaltige geiſtige Spannkraft nie verliert, mit jedem Pinſelſtrich, mit jeder Linie einen Teil des Geſamteindruckes zu geben, dieſem zu dienen. Dazu gehört ein beſonderes Auge, ein beſonderer Nerv, ein beſonders geſtaltetes Gehirn und eine ſtarke, ſichere Hand. An dieſen Bildern ſahen die Münchener die Kraft eines um alle äſthetiſchen und gelehrten Forderungen unbekümmerten, rein maleriſchen Geiſtes.

Leibl hat in ſpäteren Bildern die Feinmalerei aufgegeben, er ſetzte ſeine Töne mit breitem Pinſel feſt auf, er arbeitete nur die weſentlichſten Teile, die Geſichter in vollendeter Feinheit durch. Nicht ein Nachlaſſen des Eifers, ſondern ein Zuſammenfaſſen ſeiner Kraft; nicht ein Nachlaſſen der Schärfe im Blick, ſondern ein Überwinden der Einzelheit. Er iſt im Ton ſehr hell, ſehr farbig geweſen, auch hierin Holbein vergleichbar; er iſt ſehr tief im Tone, ſehr weich in den Übergängen, wenn es die Örtlichkeit ſo fordert.

Digitized by Google

Und er liebt sein stilles Bauernstübchen, durch dessen kleine verbleite Fensterscheiben ein gebrochenes Licht fällt. Er hat sich durch alle Stürme, die in dreißig Jahren über die Münchener Ausstellungen dahin gingen, aus seiner Ruhe, seinem Behagen, seiner inneren Selbständigkeit nicht herausdrängen lassen. Er verschmerzte es, daß der Beifall, wenigstens der laute, ihm untreu wurde; er sah ohne Groll das Hellicht durch die Werkstätten blitzen und wieder verschwinden; denn seinem Wesen war alles Schulhalten zuwider; er gehört nicht in die Herden; er ist in seiner Meisterschaft, in seinem Malertum stets für sich allein geblieben.

War in Menzel und Leibl und in wenigen Mitstrebenden ein Weg zum Neuen geöffnet, so fanden sich doch immer nur noch wenige, die zu seinem Betreten raten wollten. Man sah nur noch mehr Verwirrung, noch mehr jener Zerfahrenheit, die allen für die Zukunft Besorgten, nach Stil sich Sehnenden als ein schwerer Schaden deutschen Schaffens erschien.

Schon längst gab es auch unter den Nichtkünstlern viele, die ihrem Mißbehagen lauten Ausdruck gaben. Ein Mann von der Urteilsschärfe Conrad Fiedlers erkannte sehr wohl die Schwäche der Zeit, trotz dem äußeren Glanze, mit dem die Kunst auftrat. Kleinere Geister sprachen dies unter heftigem Widerspruch der Künstler aus. Man lese die Streitschrift, die der Düsseldorfer Sittenmaler Karl Hoff gegen Alfred von Wurzbach richtete, weil dieser der deutschen Kunst Zersplitterung in allem Schaffen, daher Unwahrheit, Erstarren in alter Form vorgeworfen hatte. Hoff sprach ihm und anderen das Verständnis zum Urteil ab, wenigstens zu einem solchen, das für weitere Kreise Gültigkeit habe. Die Frage, ob der Maler allein die Malerei richtig zu schätzen wisse, beschäftigte eine Zeitlang die Federn. Die Kunst, die nicht für das Volk, sondern ein Gut bloß für wenige sei, wollten die Kritiker nicht gelten lassen; der Maler sagte ihnen, daß man im Schwimmbad allein den Menschen nicht verstehen lerne, daß nur der das wichtigste Gebilde der Kunst, den nackten Menschen zu beurteilen wisse, der zeichnend mit seinen Formen sich vertraut machte. Müßiger Streit, der wieder darauf hinausging, daß es ein rechtes Urteil gebe! Als wenn die Maler stets echte Kunst erkannt hätten, als wenn sie es gewesen wären, die kritisch klarer gesehen hätten, als die Kritiker!

Nach der Ansicht der meisten Maler wäre ja die neue Kunst

einfach abzulehnen, am beſten zu verbieten geweſen. Wie lachte man über Courbet, als deſſen ſcharf geprägte Ausſprüche bekannt wurden: Das Weſen des Realismus iſt die Verneinung des Ideals! Wie viel lauter lachte man, als ſeine Bilder kamen. Wie lachte man über Böcklin. Ich erinnere mich noch des alten, ehrenwerten Malers, den ich vor das Spiel der Wellen führte: „Alles falſch, alles falſch!“ ſagte er kopfſchüttelnd, „Zeichnung, Farbe — alles falſch!“

Auch Fiedler klagte über die Zerſplitterung der Kräfte, über den Mangel an Einheitlichkeit im deutſchen Schaffen, über einen Schaden, den er aus der Nachahmung ſo vieler alter Meiſter ableitete. Dieſe führe zur Unwahrheit. Sie wende ſich nicht bewußt von der Natur ab, ſondern die ganze Zeit gehe in einer künſtleriſchen Maske einher, da ihr ein eigenes Geſicht verſagt ſei; ſie erſcheine verſtellt, erkünſtelt. Es fehle ihr das Einfache, Selbſtverſtändliche; ſie ſuche das Entlegene, Außergewöhnliche; ſie gebe Stoffen eine Wichtigkeit, die ſie tatſächlich nicht haben, die aber die ſchlicht künſtleriſche Wirkung beeinträchtige; ſie rechnet auf die Neugierde, auf die platte, wie auf die ſich wiſſenſchaftlich gebende. Daher gelte der etwas, der neue Stoffgebiete entdecke. Die Kunſt diene dem Wohlleben, nicht dem Bedürfnis; der Anteil an der Kunſt ſei kein Miterleben des künſtleriſchen Tuns, ſondern nur ein Entgegennehmen fertiger Leiſtungen; nicht Begeiſterung, ſondern behagliche Genußſucht; nicht Uberzeugung, ſondern Laune, die ſtets nach dem Neuen greift. Die Neuerer aber wollen nicht dem Vergnügen dienen, nicht Sonntagsnachmittagskünſtler ſein, der Oberflächlichkeit der Menge huldigen. Sie wollen das Echte erreichen, indem ſie gegen ſich ſelbſt ehrlich ſind. Noch niemals, ſo ſagen ſie, haben die Künſtler die Natur in ihrem ganzen Umfang, in ihrer ganzen Nacktheit geſchaut; noch niemals haben ſie den Mut gehabt, ſie unerſchrocken ſo darzuſtellen, wie ſie iſt. Die geſamte Kunſt der Vergangenheit iſt eine Beſchönigung, eine Verfälſchung der Wirklichkeit! Jetzt erſt, da die Menſchheit anfängt, ſich aus den Banden des Vorurteils und des Aberglaubens zu befreien, beginnt auch der Künſtler die Feſſeln abzuſtreifen, in denen ihn die Jahrhunderte alte Überlieferung feſthielt; nun beginnt er erſt ſeinerſeits dem großen aller menſchlichen Tätigkeit geſteckten Ziele, der Wahrheit, zuzuſtreben. Nur die Wirklichkeit ſei wahr, außer ihr gebe es keine Wahrheit; nur der kämpfe für die neue, freie Kunſt, der die Wirklichkeit erſtrebe.

Digitized by Google

Das Ziel war die Abstreifung der Herrschaft des Ideals. Die Kunst wollte nicht mehr Mittel sein zur Erreichung ihr fremder Zwecke; sie wollte weder dem Vaterland, noch der Sittlichkeit, noch dem Glauben, noch endlich der Schönheit dienen; sie warf jede Fessel ab; betrachtete die Notwendigkeit einer solchen als Vorurteil. Die Alten meinen, es gebe in einem besseren Jenseits ein märchenhaftes Reich des Schönen, aus dem die Kunst ab und zu uns Kunde zukommen lasse. Die neue Kunst kennt nur ihr Reich, und das ist von dieser Welt. Das Hinüberlangen nach jenem der Ideale ist nicht eine hohe Tat, nicht ein besseres Schaffen; es ist nichts als ein Wahn, denn es überschreitet die Grenzen des Menschentums. Wir nehmen auf durch unsere Sinne und können das sinnlich nicht Faßbare auch im Geiste nicht begreifen; wir können es vor allem nicht sinnlich wahrnehmbar machen. Wozu eine Anstrengung, die das Unerreichbare erstrebt!

Der Realismus rühmte sich seiner Wissenschaftlichkeit, wenigstens der französische. Tatsachen feststellen erschien die Aufgabe, nachdem man so lange über die Tatsachen gefabelt und gedichtet hatte. So wollten auch die Maler an die Dinge herantreten: Sie in ihrer ganzen Erscheinung begreifen, ihr Wesen malerisch feststellen. Dabei mußte sich ihnen alsbald die Erkenntnis aufdrängen, daß jede wissenschaftliche Wahrheit ihren Wert hat, daß bei der Feststellung der Tatsachen das Nebensächliche leicht zur Hauptsache werden kann. Der Maler selbst soll verschwinden im Kunstwerk, er soll dem Wesen des dargestellten Gegenstandes das Alleinrecht einräumen. Der Maler soll zum Werkzeug für die Ergründung des Gegenstandes werden, er soll feststellen, wie die Dinge sind. Er hofft den Beschauer dadurch zu erfreuen, daß dieser die Dinge, die er kennt, in voller Deutlichkeit wiederfindet; er will diesem die Dinge, die er noch nicht kennt, deutlich machen.

Als Fiedler in dieser Weise den Realismus schilderte, hatte in München, wo er lebte, schon ein anderer Einfluß auf die jungen Geister gewonnen, der Berliner Max Liebermann. Man nennt auch ihn einen Schüler Menzels. Aber er hat dem Altmeister kaum mehr zu danken, als daß ihm durch dessen Werke die Augen geöffnet wurden für moderne Kunst, daß er der erste Berliner wurde, der in Paris sich mit der Hellmalerei aussöhnte und von dort schon 1873 als ein in seinen Absichten fertiger Künstler der älteren französischen Richtung entgegentrat.

Digitized by Google

Der Mittelsmann zwischen französischem Impressionismus und den deutschen Jungrealisten war der Ungar Michael Lieb, der sich, seit er sein magyarisches Herz entdeckt hatte, Munkaczy nannte. Liebermann sagte mir von seinem einstigen Lehrer, dessen bestes Bild, „Die letzten Stunden eines Verbrechers", sei Knaus in der Brühe Leibls aufgekocht. Leibl gab ihm den Ton, der nicht mehr ins Braune ging, nicht mehr der alten Goldigkeit zustrebte, sondern die Tiefen in Schwarz zu geben wagte, aus dem Schwarz herausarbeitete. Von ferne schaut noch Rahl aus der Leinwand des Magyaren. Während Leibl in der Stille fortschuf, sammelte Munkaczy die Lorbeeren. Die Kraft seiner Farben, die er jenem entlehnte, die Meisterschaft des Pinselstrichs, die er von ihm annahm, um sie zu übertreiben, schuf ihm durch die ganze Welt große Anerkennung. Auch ich habe mich von der scheinbaren Selbständigkeit des in Paris gefeierten Meisters blenden lassen, so lange ich Leibl nicht kannte und mich die steigernde Übertreibung in Munkaczys künstlerischem Auftreten noch nicht abstieß. Er war an der Seine als ein beachtenswerter Fremder von vorzüglicher gesellschaftlicher Begabung gern gesehen; er blieb auch der dortigen Kunst gegenüber ein solcher und brachte die seinige in Deutschland als eine französische an den Mann. Es ist in seinem Schaffen ein Zug von Entgegenkommen, von Gefallsucht, der rasch für ihn einnimmt. Er hat glänzende Eigenschaften, aber keine wirkliche Tiefe. Darum kam er auch, trotz seinem Streben, neu zu sein, stets eine Nasenlänge zu spät. Als die Darstellungen des Lebens Christi in Uhdescher Auffassung schon die Welt beschäftigten, kam er nochmals mit jener, die bei Volks-, Kostüm- und Geschichtskunde sich Rat holte, mit einem bereits abständig gewordenen Realismus. Für Liebermann bedeutete sein Unterricht nicht mehr als eine Vorstufe, aus der herausarbeitend er sich erst selbst fand. Man erkennt in seinen Früharbeiten sehr wohl noch den Kampf gegen das Schwarze in gewissen unbelebten grauen Schatten, man sieht durch diese hindurch in dem kräftigen Einsetzen der Farben Leibls große Meisterschaft. Aber diese Anklänge schwanden mit der Zeit mehr und mehr.

Anders steht es mit einem Künstler, der auf das Schaffen der deutschen Hellmaler einen tiefen Einfluß hatte, mit Josef Israels. Durch ihn gewann diese Richtung in ihren Anfängen eine durchaus holländische Grundfärbung. Der holländische

Digitized

Jude, der in Amsterdam, der Stadt Spinozas, zu einer Malerei kam, die an Rembrandt mahnt, ohne von ihm entlehnt zu sein, zog den Berliner Juden Liebermann mächtig an. Ein Hellmaler ist Israels freilich nicht: er liebt die Dämmerung, in der man nur mit der Zeit, nachdem das Auge sich eingewöhnt hat, die Dinge erkennt. Er liebt den Dunst der Küchen, der engen Bauernstuben, das flimmernde Licht, das durch verhängte Fenster fällt. In seinen Bildern steckt ein tiefes Mitleid mit den Menschen, jener schlichte Wohltätigkeitssinn, der die Juden so oft auszeichnet. Nicht mit behaglichem Lächeln, nicht mit versöhnendem Humor zeigt er die Leiden der Welt, ebensowenig wie in der Absicht, anzuklagen, zu entschuldigen, zur Hilfe aufzurufen. Er läßt sie durch sich selbst wirken, durch sorgfältig getreue Wiedergabe. Dabei ist er aber von tiefem Ernste beseelt, von einer Aufmerksamkeit gegen die Dinge in der Welt der Erscheinung, die ihn zwingt, dem Nebensächlichsten Beachtung zuzuwenden, das Einfachste, Unscheinbare genau zu betrachten. Dadurch wurde er ein Maler der Arbeiter, der sie umgebenden Natur, der Seeleute, der dunstreichen holländischen Landschaft. Über allem liegt ein Zug von Schwermut, von Schwerlebigkeit; nicht Israels ist der Schwerlebige, sondern die von ihm Dargestellten sind es. Er hat nicht die starke Seele des Meunier, seines belgischen Nachbars, nicht den Mut der festen Muskeln, die Willenskraft dessen, der schwere Felsblöcke zu bewegen vermag. Er ist feiner, empfindlicher, mehr malerisch gestimmt, wie jener, den die Darstellung der Bergleute im entschiedensten Realismus zur Bildnerei und zum Stil hinüberdrängte.

Leibl und Israels sind in ihrem ganzen Wesen grundverschieden: Leibl ein schwerer, derber, deutscher Bauer im Sinne des Rembrandt-Deutschen, mit dem er befreundet war; Israels trotz seiner Bilder ein beweglicher, witziger, weltbürgerlicher Kopf. Beide waren durch den Realismus ungefähr auf gleiche Bahnen geführt: Ihre Absicht war ein Stück Welt mit Anwendung der höchsten malerischen Kraft wahr darstellen. Hier liegen die Ansätze des neuen Realismus, wie ihn die achtziger Jahre brachten. Klaus Meyer, Graf Kalckreuth, Paul Hoecker, Gotthardt Kühl und so viele, viele andere fanden an diesen beiden die Anregung in ihrer Weise, die Natur zu sehen und zu suchen. Die Hellmalerei in Deutschland ist weit mehr holländisch als französisch, geht mehr auf Rembrandt als auf Velazquez zurück. Sie führte

Digitized by Google

ſich bei uns ein unter dem Decknamen des Pieter de Hooghe, des erſten Hellmalers der Niederlande, und des Jan Vermeer van Delft, der ihn an Klarheit faſt übertraf. Das helle Licht eines Fenſters, die dagegen ſtehenden Geſtalten, umrahmt von den Strahlenbrechungen, das Rot der Ziegel an Wand und Fußboden, die Liebe für beſonntes weißes Linnen, das alles kann man in den Bildern jener alten Meiſter, wie in denjenigen der neuen ſehen. Mancher junge Maler blieb bei dieſen Aufgaben ſtehen, immer mehr ſich vertiefend in deren koloriſtiſche Feinheit; andere ſuchten neue Stoffgebiete.

Es iſt im Grunde mit der Aufnahme der Richtung Pieter de Hooghes nicht viel getan. Welch eine Plaſtik, ſagt Helferich von Klaus Meyers Bildern, welch eine maleriſche Kraft, welche Schlagfertigkeit des Pinſels; er bewundert ſie, aber geht vorüber. Denn man würde in ſpäteren Zeitläuften, ſtände die Jahreszahl nicht bei dem Namen, nicht zu beſtimmen imſtande ſein, daß es heute gemalte Bilder ſind. Ein Schritt weiter in der Ergründung deſſen, was andere konnten; eine große Feinheit des Auges, die leider ſich gefärbter Brillen bedient, und ſomit der Natur nichts eigentlich Neues entlocken kann. Mit Entzücken ſah ich einſt die erſten Bilder dieſes Künſtlers. Sie gaben mir die Beſtätigung, daß, was die Hellmaler wollten, ſchon andere erſtrebt hatten; daß auch dieſer Kunſt der Adel des Alters nicht fehle, den jeder geſchichtlich Gebildete ſo hoch ſchätzt. Aber mit dem Wachſen des Selbſtändigen ſank ſie in die zweite Reihe zurück.

Fritz von Uhde hat einen ähnlichen Entwickelungsgang genommen wie Liebermann, dieſem folgend über Makart zu Munkaczy, zu Baſtien Lepage, zu Israels. Von jeder Stufe gibt es Bilder, aus denen ſich zeigt, daß er ſich's ehrlich ſauer werden ließ, das Handwerk zu erlernen. Man muß daran erinnern, da man ihm ſpäter vorwarf, er ſei ein Dilettant, der nichts Rechtes gelernt habe. Mir ſcheint Liebermann als Maler feiner, Uhde reicher im Erfaſſen der Natur. Bei ihm ging, wie geſagt, Baſtien Lepage in der Entwickelung dem Israels voraus. Auch Uhde kam über Paris in die Niederlande. Das beweiſen ſeine Bilder. Das erſte unter ihnen, das ich ſah, war ſeine Trommler-Übung. Es befand ſich 1883 in einer Dresdener Kunſtausſtellung. So wenig wie ich hatten die Dresdener je ſo ein helles, blaues Ding geſehen. Man ſchimpfte weidlich, um ſo mehr, als es ein Heimiſcher war,

Digitized by

Max Liebermann: Die Netzflickerinnen

Digitized by Google

dem man ja am liebſten eins am Zeuge flickt. Das Bild ging mir lang im Kopfe herum, ich ſuchte den Schlüſſel dazu in der Natur. Dresden iſt ungeeignet hierfür, da ihm die feuchte Luft fehlt. Es war dazu im Dezember, das Bild ſtellte die Sonnenhitze dar. Aber ich fand doch alte Naturerfahrungen genug zuſammen, um mit Überraſchung zu erkennen, daß hier für die Kunſt ein neues Licht aufgeſteckt werde. Soviel ich mich erinnere, war das Bild das erſte, das ich öffentlich beſprach. Mich trieb es, meine an dem Bilde gemachte Entdeckung den anderen mitzuteilen, die Erweiterung des Sehkreiſes auch ihnen zugänglich zu machen; denn damals glaubte ich noch, die Welt wolle in künſtleriſchen Dingen fortſchreiten, und wußte nicht, daß die Menſchen beim Alten verharren wollen. Uhde dankte mir brieflich für meine „ſchneidigen“ Worte, die ich als der erſte in Deutſchland gefunden habe zur Anerkennung ſeiner Richtung. Denn dieſe habe ſo gut ihre Berechtigung wie eine andere, ſofern ſie nur mit Überzeugung und von nicht ganz Unberufenen vertreten werde. Damals hatte ich keine Ahnung von dem, was in Paris gemalt wurde, hatte Millets oder Baſtien Lepages Namen wohl kaum gehört, war ſeit 1871 nicht in Frankreich geweſen und hatte anderes zu tun gehabt, als Bilder anzuſehen. Zu mir ſprach das jetzt ſo unſcheinbar wirkende Bild ſelbſt. Es ſteckte etwas Packendes, Erfreuliches, Heiteres, ein neues Ziel in ſeiner Malerei. Was ich damals ſagte, iſt ſpäter viel beſſer ausgeſprochen worden, war vorher ſchon in Frankreich geſagt. Aber daß ich es ſelbſt fand, daß ich, wie Uhdes Brief mir beſtätigte, das Rechte gefunden habe, das gab mir den Mut, auch weiter das neu aufſtrahlende Licht anderen erklären zu wollen.

Die deutſche Kritik wußte im allgemeinen kaum mehr über Frankreich als ich. Julius Meyer, Adolf Roſenberg, Ludwig Pfau haben zwar über die Malerei Frankreichs geſchrieben. Aber es fehlte im weſentlichen die Anſchauung. Nachdem kurz vor dem Kriege auf der Münchener internationalen Ausſtellung Millet, Corot, Troyon, Courbet mit guten Bildern erſchienen waren, hielten ſich nach dem Zuſammenbruch des Kaiſerreichs die franzöſiſchen Künſtler deutſchen Veranſtaltungen fern. Man ſah wenig oder nichts von dem, was in Paris geſchaffen wurde. Die deutſchen Maler, die vor dem Kriege dort gearbeitet hatten und nun wieder einen Beſuch abſtatteten, fanden ſich doppelt zurückgeſtoßen, durch den Volkshaß und durch den völligen Wandel der Kunſt: ſie

Digitized by Google

meldeten mit Schauder den Verfall Frankreichs in Schmutz, Häßlichkeit, Widrigkeit. Jetzt erst recht hielt man sich in Berlin für „national", da die alte französische Herrlichkeit geschwunden war, Berlin die Fahne idealer Schönheit fast allein aufrecht hielt. Denn München erwies sich bald als gründlich durchseucht vom Realismus.

Der ganze Haß der idealistischen Kritik — und diese war es, die allein in der Presse herrschte, allgemein das Wort führte und zwar unter dem Beifalle fast ganz Deutschlands, — traf zunächst auf Liebermann, als den ersten deutschen Hellmaler.

Die Hellmalerei trat gleichzeitig mit dem Realismus auf und wirkte wegen ihrer starken Tonverschiedenheit weit revolutionärer als Leibl. Zweifellos liegt in ihr auch ein mächtiger Fortschritt. Ich fragte einst einen klugen Rechtsanwalt, ob das Bürgerliche Gesetzbuch von 1900 rechtlich ein großer Fortschritt sei. Er antwortete mir, es sei ein solcher in dem Sinne, daß auf einen Schlag mit dem alten Recht der Ballast alter Erkenntnisse fortfalle, daß das Recht von neuem modern durchgedacht und durchgearbeitet werden müsse. Ein solches Durcharbeiten der Natur brachte die Hellmalerei zuwege. Gleichviel ob sie besser oder schlechter ist als die alte, sie konnte mit alten Urteilen und stehengebliebenen Rechtsanschauungen nicht weiter arbeiten.

Wie oft wurde den Hellmalern vorgeworfen, sie erstrebten Unmögliches: Die Malerei kann nur die Farbe, nicht aber das Licht mit dem Pinsel auf die Leinwand bringen. Und dann wieder warf man Liebermann den fahlen Ton seiner Bilder vor. Die alte Malerei hatte scharfe Gegensätze. Das Licht wurde dadurch erzeugt, daß ihm der Schatten gegenüberstand. Das Abwägen beider Massen war ein Hauptinhalt der Kunst. Reynolds und Lenbach haben sehr sorgfältig darauf geachtet, wie es die Alten damit hielten, und haben sorgfältig vom dunklen Rand nach dem hellen Mittelpunkt zu gearbeitet. Das Entscheidende bei der Hellmalerei ist, daß die Lichtwirkung nicht mehr durch Gegensätze, sondern durch Übergänge bewirkt wird. Die Alten empfanden sie deshalb als flau, kraftlos. Sie möchten am liebsten ein paar tiefe Töne ins Bild setzen, damit die Teile voneinander losgehen, damit das Ganze deutlicher wirke. Ein weißer Anstrich wirkt nicht hell, er ist eben weiß. Und über Weiß kann kein Hellmaler an Helligkeit hinaus. Darum, sagen die Alten, soll man das

Digitized by Google

Weiß vermeiden. Die Hellmaler aber miſchten es in jeden Ton. Um den Duft des Sonnenlichtes auf die Gegenſtände und auf die ſie umgebende Luft zu malen, erklärt W. v. Seidlitz, taucht Liebermann ſtets den Pinſel zuerſt in das reine Weiß und dann erſt in die ungebrochene Lokalfarbe. Weiß deckt dieſe ſtets, die Schatten im Halblicht ſind bald kaltes Grau, bald wärmeres Braun. Er vermeidet ganz das undurchſichtige Schwarz und Braun, er bleibt hell auch in den Schatten. Dadurch erzeugt er die Wirkung einer allgemeinen Helligkeit, in der das Hellſte erſt recht leuchtet. Denn die Wirkungen der Farben ſind bedingt, voneinander abhängig. Wer ein Fenſterkreuz in einem hellen Fenſter malen will, geht irre, wenn er glaubt, durch tiefes Schwarz auf hellſtem Weiß eine Lichtwirkung zu erzielen. Er muß den feinen Tonunterſchied ſuchen, den beide Maſſen in der Natur haben. Und wenn er das Licht auch nicht malen kann, ſo wird er doch eine Lichtwirkung erzielen, wenn er das Verhältnis beider Töne zueinander im Bilde richtig trifft. Wer ſich mit ſolchen Abſchätzen der Tonwerte noch nicht beſchäftigte, wird erſtaunt ſein, welche Sicherheit des Auges dazu gehört, dieſe Verhältniſſe zu erkennen und die richtigen Farben auf der Palette zu finden. Dieſe Nervenfeinheit aber machte den Hellmaler: Richtig zu ſehen, die Natur auf ihre maleriſchen Werte zu unterſuchen und dieſe in ſchlagendem Ausdruck auf der Leinwand zu geben: das war es, wonach er rang; das war der Boden, auf dem ſeine angeſtrengte Geiſtesarbeit Lorbeeren ſuchte.

Ein augenfälliges Beiſpiel. Man gehe bei Mondenſchein in die Schneelandſchaft. Der Schnee erſcheint als weiß; man pflanze in der Nähe einer brennenden Gaslaterne einen Stock auf: es werden von ihm aus zwei Schatten auf den Schnee fallen, der von der Lampe und der vom Mond ausgehende. Auf den erſten wird alſo nur Mondlicht, auf den zweiten nur Lampenlicht fallen. Wer die Sache nie verſuchte, der wird von dem Eindruck ſehr überraſcht ſein. Der erſte iſt leuchtend blau, der andere tief braunrot; ſie erſcheinen wie farbige auf den weißen Schnee gelegte Bänder. Tatſächlich aber iſt der Schnee alſo nicht weiß, ſondern im Mondſchein ſo blau und im Lampenlicht ſo rot wie jene Schatten; er hat dort, wo beide Lichtquellen einwirken, eine Miſchfarbe. Jede Farbe in der Natur iſt durch den in der Stimmung beruhenden Ton gebrochen. Es erſcheint uns zwar der Schnee, als der weißeſte Teil des Geſamtanblickes, rein weiß. Es bleibt dem Maler, der die Ton-

wirkung genau beobachtet, ſein Bild in gleiche Tiefe einſtimmt, wie die Natur ſie bietet, von der Helligkeit des Schnees zu jener des Mondes wohl noch ein Unterſchied, durch den er das Licht malen, den Eindruck des Leuchtens durch Farbe erzielen kann, indem er nicht die ſtarken, ſondern die feinen Farbenabſtufungen ſucht, indem er vorſichtig Tiefen vermeidet, dafür aber die Geſamtheit einer Lichtwirkung feſthält und ſie bis zur Darſtellung des eigentlichen Lichtes ſteigert. Früher liebte man nur eine Stimmung, das gelbe Licht in der nach Norden gelegenen Werkſtätte. Man färbte deren Licht womöglich nach; mit Schrecken gewahrte man die im Innenraum ſchwer vermeidlichen Reflexe. Wo das Widerlicht von einem grünen Baum ins Fenſter ſchien, konnte man nicht malen, denn das Licht wurde dadurch grün. Kunſtlicht aber ſah immer gelb aus, ſo wollte es das Geſetz. Die kalten Widerlichter des blauen Himmels waren zumeiſt gefürchtet; im weißen Licht der Tagesſonne erklärte man überhaupt nicht malen zu können.

Die neue Auffaſſung ſah in jedem Licht Schönheiten; mit ihren Gegnern zu ſtreiten war ſehr ſchwer; es handelte ſich darum, feſtzuſtellen, ob die neue Wahrheit wirklich erwünſcht und ob ſie wirklich wahr ſei. Ich gab mir oft die Mühe, den Spöttern über die maleriſchen Verſuche der Jüngeren in der Natur zu zeigen, daß dieſe recht haben: daß am ſonnigen Mittag ein blauliches Weiß, am Morgen ein tiefes Violett, am Abend ein rötliches Braun, endlich ein tiefes Blau über allen Farben liege; der Ton iſt ſo ſtark, daß Umriß und Lokalfarbe unter ihm verſchwinden: Aber die Spötter ſahen ihn nicht. Gibt es aber nun keinen Unterſchied zwiſchen altem und jungem Rheinwein, weil die meiſten Tölpel ihn nicht ſchmecken?

Aber doch iſt es mir manchmal gelungen, in der Natur Nichtkünſtler von der Wahrheit jener Bilder zu überzeugen, ſie erkennen zu lehren, wie licht der Tag und wie farbig das Licht iſt. Der Blick zum Fenſter hinaus gab zumeiſt die beſte Anregung. Ich wies darauf hin, welchen Ton das weißbemalte Fenſterkreuz habe. Iſt es ſchwarz, iſt es tiefgrau? Man kann ſich ja deutlich davon überzeugen, wenn man es für ſich betrachtet, aus der Nähe, ohne Hinblick auf das anſtoßende Licht: es iſt hellgrau. Draußen aber, in der vom Fenſter umrahmten Natur, deſſen wird man bald inne werden, iſt ſelbſt am trüben Regentag, noch mehr am hellen Sonnentag nichts dunkler als dies Fenſterkreuz. Wer

Digitized by Google

Freuden in der Natur haben will, der übe ſein Auge im Abſchätzen ſolcher Werte! Das offene Fenſter im Nachbarhaus erſcheint als ſchwarze Öffnung. Man vergleiche ſie mit dem hellgrauen Fenſterkreuz und man wird finden, daß dies Schwarz zumeiſt heller als jenes Hellgrau iſt; zwiſchen dem Dunkel dort und unſerem Auge liegt ſo viel helle Luft, daß ſie das Dunkel völlig aufhebt. Dieſe helle Luft aber iſt der Ton, der den Kritikern als kreidig an den Bildern mißfiel. Pecht fand noch 1887, Uhde habe nach dilettantiſchem Studium, ſeit er aus Paris nach München gekommen, ſeine Bilder mit Milch übergoſſen, um das plain air der Impreſſioniſten herzuſtellen. Die meiſten Altmeiſterlichen haben ihr Leben lang nicht ſehen gelernt, daß dieſer Milchüberguß, nämlich das Weiß des Lichtes, in der Natur vorhanden iſt, daß die Luft zumeiſt dieſen Ton beſitzt.

Die Luftmalerei, ſagt Liebermann, beſteht darin, daß jeder Gegenſtand von Licht umfloſſen erſcheine. Alles muß hell und licht erſcheinen, weder reines Schwarz noch reines Weiß dürfe verwendet werden. Selbſt das vollſte Sonnenlicht wirkt nie kraß, ſondern ſtets ruhig, da in der Natur jeder Ton ein wenig von der allgemeinen Helligkeit beſtrahlt iſt. Ihm iſt die „impertinente“ Mittagſonne des Juli unmaleriſch. Anderen, namentlich den Franzoſen, war gerade dieſe das Ziel. Das Flimmern der glühenden Luft auf dem weißen Straßenpflaſter, das iſt's, was ſie erſtreben, die völlige Auflöſung der Körper im blendenden Licht. Liebermann ſucht andere Wirkungen: Die durch Wolken gebrochene Beleuchtung, jene ohne beſtimmte Sonnenwirkung, ohne harte Widerſprüche; die nebelfeuchte Luft mit ihren reichen Tonabſtufungen; die feinen, nicht aufdringlichen, ſondern beruhigenden Lichtſpiele, auf die ihn Israels geführt hatte; die Töne, die der reifen Birne gleichend, zwiſchen braun und grün liegen und gemildert ſind durch die Gemeinſamkeit der Belichtung aus grauem Himmel und der feuchten Luft ringsum. Darum lieben die Maler von Fontainebleau die Flußufer mit ihrer dunſtigen Luft, darum iſt Holland das Lieblingsland der ganzen Schule, auf das ſie immer wieder zurückkommt. Wirklich hat das Land ſeine große Schönheit, es iſt voll Duft und Sonnenklarheit, voll feiner Abſchattierung, von einer wunderbaren Farbigkeit der Luft. Wer das zuerſt erkannte, wer es wieder in ſich aufnahm, wer der Welt eine Schönheit zu ſehen lehrte, wo andere ſie noch nicht gefunden, der hat gewiß

Großes geleiſtet. Die Tat beſteht nicht darin, daß er ein vorher nicht vorhandenes Schönes fand, ſondern daß er ein Vorhandenes als ſchön empfinden lehrte. Mir will ſcheinen, als ſei die Welt überall ſchön und ſei, wo dies noch nicht erkannt werde, nicht der Weltenſchöpfer, ſondern die Kunſt ſchuld. Das Suchen nach Schönheit iſt ein Zeichen ihrer Schwäche, denn es richtet ſich nur auf das von anderen Erkannte. Ich habe genug Skizzenbücher junger nach Italien reiſender Architekten geſehen, um zu wiſſen, daß man darin zumeiſt das ihnen ſchon Gelehrte findet: das Selbſtfinden des Schönen, das heißt das als ſchön Erkennen eines bisher nicht Beachteten oder Verachteten, das bedarf der reifen Kraft. Daher bin ich der Meinung, die Holländereien der Deutſchen ſeien nicht mehr und nicht weniger abhängig als die Stilmalereien. In beiden Fällen iſt das Verhältnis zur Natur vermittelt. Erſt ſehr langſam gelang es den Malern, das Gebiet des Wahren zu erweitern: Die Schotten lehrten die Farbe, den tiefen Ton wieder ins Bild meiſtern; die Skandinavier brachten die eigentümlichen chromatiſchen Wirkungen des höchſten Sonnenlichtes, das Spiegeln und Flimmern in den Regenbogenfarben. Andere führten die violetten Töne ein; die grünen des Waldes, die braunen, gelben und blauen des Abends fanden ihre Wiederentdecker! Alle paar Jahre kam in die Ausſtellungen eine neue Grundfarbe, riß ein neuer Fund im Reich des Lichtes die Maler zur Nacheiferung hin; aber während ſo eine ungeheure Schwankung einzureißen ſchien, blieb die wahrheitliche Abſicht doch der feſte Mittelpunkt.

Man hat die Realiſten nur zu oft tadelnd mit Photographen verglichen, ſomit anerkennend, daß ſie die Natur wahr darſtellen, wenn dies auch ohne Geiſt geſchehe. Allerdings erſcheinen in den neuen Bildern die Farben nicht in feſtumränderten Maſſen aneinandergereiht, ſondern das Licht herrſcht über ſie in ſtarken Tönen. Sie geben, wie die Photographie, mehr die Lichtmaſſen, mehr den Ton, als die einzelnen Farben; ſie ſuchen nicht zeichneriſch den Umriß und laſſen das, was das Auge nicht zu unterſcheiden vermag, auch im Bilde ungeſchieden. Denn ihnen iſt das Bild der Anblick eines Naturgegenſtandes in einem beſtimmten Augenblick von einem beſtimmten Punkt aus, während die alte Kunſt den einzelnen Teil vornahm, ihn genau beobachtete und dann erſt aus Teilen die Natur wieder im Bilde zuſammenſtellte. Mechaniſcher iſt die neue Art wohl ſicher nicht. Zwei Photogra-

Digitized by Google

phien desſelben Gegenſtandes gleichen ſich völlig; zwei Bilder, die etwa Liebermann oder Leibl von demſelben unter völlig gleichen Umſtänden machen wollten, würden grundverſchieden ausgefallen ſein. Sie ſind mindeſtens ſo eigenartig wie jene der Idealiſten alter Schule. Ich wunderte mich daher auch nicht, als Liebermann mir gegenüber die Bilder eines älteren Landſchaftsmalers angetuſchte Photographie nannte. Denſelben Vorwurf des Mechaniſchen, der ihm gemacht wurde, gab er aus voller Überzeugung zurück. Liebermann ſucht, wie Seidlitz ſagt, das treueſte Abbild der Natur zu liefern. Leben iſt es, was er darſtellen will, nicht ſtarre Ruhe; ſeine Menſchen zeigt er mit Vorliebe in geſchäftiger Bewegung; durch ſeine Landſchaften zieht ſtets ein friſcher Lufthauch; ſeinen Bildern iſt ein durchaus perſönlicher Stempel aufgeprägt, in der Wahl der Gegenſtände, der Farben, der Beleuchtung; das Leben, das Augenblickliche iſt ihm das Weſentliche.

Es fragt ſich nun, ob der Vorwurf der geiſtigen Leere berechtigt iſt; ob dieſes Leben, dieſe Wahrheit wirklich des Schweißes der Maler wert, ob es vor allem der Überwindung jenes Widerwillens wert war, den ſo viele vor den realiſtiſchen Bildern empfanden. Hatte ich meine Freunde überzeugt, daß die Natur, an der ich ſie Vergleiche anſtellen ließ, von den Hellmalern richtig dargeſtellt ſei, ſo erklärten ſie mir als Trumpf: Dieſe Natur iſt eben häßlich! Wozu Häßliches malen?

Mir iſt ein Wortwechſel unvergeßlich, der mich auf einem Spaziergang in der Umgebung Weimars faſt mit einem lieben alten Freund entzweit hätte. Es war im April und wollte Nacht werden; wir gingen in einem Tal zwiſchen noch blattloſem Geſträuch an einem friſch gepflügten Hügelrücken hin. Darüber der ſchon ſchwer werdende Himmel. Ein Reſt Abendrot lag noch in der Luft, ſpielte um die Schollen des Feldes, um das Gezweig. Die Stille und Tontiefe der Landſchaft tat mir wunderbar wohl. Ich dachte mit Dank an den Stuttgarter Maler Otto Reiniger, der dergleichen meiſterhaft darzuſtellen weiß. Mein Freund aber erklärte mir, das ſei nicht ſchön; denn erſtens müſſe ich den vollen Frühling und das Grün abwarten und zweitens ſei es ſchon zu dunkel. Ich bat ganz beſcheiden, er ſolle mir meine Freude laſſen; ich fände gerade dies ſchön. Er aber ſagte mir, ich ſei ein Narr, angeſteckt von andern modernen Narren. Ich antwortete, er würde ja auch das beſonnte Grün in der Kunſt nicht ſchön finden,

Digitized by Google

das der Frühling bringe. Allerdings nicht! Wir wollen morgen einmal den Maler von Gleichen-Rußwurm beſuchen, der ſolchen Spinat male. Der Frühling iſt in der Natur ſchön, nicht auf dem Bild; man kann eben nicht alles malen!

Was war da zu tun. Die Idealiſten in der Architektur fanden, daß in der ganzen Welt nur in Athen und dort höchſtens hundert Jahre lang wahre, ihrer würdige Kunſt geſchaffen wurde; die Idealiſten in der Natur erklärten, daß die Malerei nur ganz wenige Arten Ausblick und Beleuchtung nachahmen dürfe, merkwürdigerweiſe nur die ſchon früher gemalten. Welche Gründe hatte ich, um meinen Freund zu überzeugen, daß jenes Brachfeld ſchön ſei? Da konnten wir uns nur ſchweigend die Hand ſchütteln und auseinander gehen; er mit dem ärgerlichen Gefühl, in einer häßlichen, ich mit dem angenehmen, in einer ſchönen Gegend zu wandeln; denn für ihn war ſie unmaleriſch, für mich maleriſch!

Keiner hat geiſtreicher den Realismus mit Gründen bekämpft als Konrad Fiedler; er konnte es, weil er ihn nicht grundſätzlich verwarf, ſondern ein ſehr feines Verſtändnis für ihn hatte. Alles Gepolter der gekränkten Geſchmäckler hat höchſtens bewirkt, daß die Realiſten noch ſchärfer ihre Grundſätze darſtellten, hat keinen von ihnen bekehrt, hat ihren Siegeslauf nicht einen Tag aufgehalten. Man mußte das Gebotene geiſtig verarbeiten, wollte man ihm mit einiger Hoffnung auf Erfolg entgegentreten.

Fiedler wußte ſehr wohl, daß der Kampf gegen den ſogenannten guten Geſchmack, den er ein unklares Gemiſch von Gewohnheiten, den Tod des auf Freiheit geſtellten Schaffens nannte, berechtigt war; daß die Bevormundung der Kunſt durch die Machtſprüche der Äſthetik überwunden werden müſſe; daß der Realismus alle Äſthetik müßig, alle ihre Forderungen gegenſtandslos mache. Er erkannte ſehr wohl, daß die ſich dem Anſturme neuer Freiheit Widerſetzenden von den Neuerern verdrängt würden; daß es auch mit dem Stehenbleiben auf halbem Wege nicht getan iſt; daß der Grundſatz der Wahrheit unwillkürlich immer weiter führe. Ja erſt durch dieſes Vollenden ihres Zieles erkenne man, welche Aufgaben der Wahrheitsliebe eigentlich zufielen: Sie müſſe erſt gegen die oberflächliche Genußſucht der Menge ſich auflehnen, die das Schöne ohne geiſtige Anſtrengung genießen wolle; ja ſie müſſe dieſem abſichtlich das Häßliche entgegenſtellen.

Wie die Wiſſenſchaft einen langen Kampf um ihre Freiheit

Digitized by Google

kämpfte, ehe sie der Aufsicht einer fremden Macht, der des Glaubens, entzogen wurde; wie dieser Kampf notwendigerweise so lange in den Unglauben führen mußte, solange der Glaube noch Herrenrechte sich anmaßte, die nicht in seinem Gebiete lagen; ebenso kämpfe jetzt die Kunst einen guten Kampf, in dem sie sich der Wissenschaft zu entziehen strebe. Ihr Recht hierzu war für Fiedler unzweifelhaft. Er untersuchte nur, wie sie das Recht gebrauche. Die Frage, ob die naturalistischen Grundsätze in der Kunst zu dulden seien, kann nur noch für den offen stehen, der die Rechte einer in Trümmer gegangenen Weltanschauung auf das Gebiet der Kunst retten will; für den Zeitreifen heißt es nur noch die Frage entscheiden, ob die Anhänger der Grundsätze das erfüllen, was diese fordern.

Fiedler untersuchte zunächst, ob die Begriffe Wahrheit und Wirklichkeit sich decken. Die Naturalisten nahmen es seiner Meinung nach an; außer der Wirklichkeit gebe es keine Wahrheit, die Wirklichkeit berge also die Freiheit der Kunst in sich. Und hieraus schließt Fiedler, daß sich die Kunst hier abermals in eine außer ihr liegende Fessel, eben jene der Wirklichkeit, begebe. Muß es nicht jeder fühlen, sagte er, der jenen modernen, naturalistischen Leistungen einige Aufmerksamkeit zuwendet, daß die beabsichtigte Erlösung der Kunst in die Freiheit von Natur und Leben nur ein falsches Vorgeben ist, und daß jene Leistungen, wie sie unter dem Druck und in der Enge der Wirklichkeit entstanden sind, nun diesen Druck und diese Enge dem Menschen erst recht fühlbar machen? Die Darstellung des Wirklichen führe zur Gleichgültigkeit gegen die Beschaffenheit des Darzustellenden, denn seine Wirklichkeit wird damit im Grunde sein einziger, sein höchster Wert. Die Künstler bestätigten dies in hunderten von Bildern. Schon Zola nannte die Rübe als Gegenstand der Kunst gleichwertig mit all den geistreichen Sachen der Alten. Liebermann hat sein ganzes Leben hindurch betätigt, daß ihn die Wirklichkeit unempfindlich gegen die außerhalb des Sichtbaren, Darstellbaren liegenden Werte gemacht hat. Ja es führte diese Gleichgültigkeit zu immer sich steigerndem Suchen nach Gebieten, die bisher als der Darstellung verschlossen galten, zu dem Wetteifer an rücksichtsloser Offenheit, an Ausführlichkeit der Darstellung selbst dessen, was den Geschmäcklern mißbehagt. Wer sich vor einem Bilde zunächst fragt, ob es ihm gefalle, dem soll das Bild antworten, daß es auf dieses Ge-

Digitized by Google

fallen gar nicht ankomme. Liebermann und die Naturaliſten malten nicht, um den Leuten Liebenswürdigkeiten zu ſagen. Im Gegenteil, ſie hat der Ärger über das Mißverſtehen ihrer Abſichten eher verleitet, Dinge herauszuſuchen, wie ſie die Mundſpitzer und Augenverdreher in der Kunſt nicht haben wollen. Hinter Liebermanns Liebe für die dürre Heide, das Altmännerhaus, ja für den Schweineſtall ſteckt wohl ein gutes Stück maleriſcher Bosheit. Er will dem Philiſter unter die Naſe ſtoßen, damit er im Anſchauen des Wirklichen beſſer aufpaſſe. Aber wie kein Maler ſein Werk beſſer ausführt, als er kann, ſo wird auch keines bei Liebermann ſchlechter — im Sinne der Idealiſten —, als er kann. Seine Widrigkeit, wenn er ſie ſelbſt übertreibt, hat ihre Grenzen in dem ſein Tun beherrſchenden Wirklichkeitsgefühl. Das heißt, er malt die Liebe zur Tatſache, ſelbſt zu der den meiſten unangenehmen, mit in das Werk hinein, wie dies etwa Zola in der naturaliſtiſchen Dichtung ausführte.

Fiedler findet aber, daß dieſe Wirklichkeitskunſt im Grunde nur die harmloſe Freude befriedigt, das Bekannte im Bilde wiederzufinden und die weniger harmloſe Freude, Dinge an das Licht der Öffentlichkeit zu ziehen, die dieſe ſonſt verſchleiert hält. Im Grunde ſei dieſe Kunſt alſo nur nützlich, nur lehrhaft; ſie beſchäftige ſich mit einem wiſſenſchaftlichen Feſtſtellen deſſen, was wirklich iſt, um vor Irrtum und Täuſchung zu bewahren; ſie ſei alſo auch aus dieſem Grunde aus der Herrſchaft der Wiſſenſchaft in die der Wirklichkeit gefallen, ohne die erſehnte Freiheit zu erlangen. Denn die gemalte Wirklichkeit iſt eben keine ſolche, ſondern eine Maske, ein Geſpenſt der Wirklichkeit. Im Eifer gegen Lüge, Verhüllung, Beſchönigung habe ſie nicht Wahrheit, ſondern nur verfälſchte Wirklichkeit erzeugt. Die realiſtiſche Kunſt irre, wenn ſie ſich für wiſſenſchaftlich halte. Denn ſie beſchäftige ſich ausſchließlich mit der Feſtſtellung der Tatſachen, die Aufgabe der Wiſſenſchaft aber ſei, dieſe zu verknüpfen und über das ſinnlich Faßbare hinaus in den inneren Zuſammenhang der Dinge einzudringen. So wenig der wiſſenſchaftliche Geiſt vorhandene Wahrheit findet, ſo wenig darf der künſtleriſche Geiſt bei dieſer ſtehen bleiben, es ſei denn, daß er ſich mit dem Range bloßen Gelehrtentums begnüge. Nicht das Beſchreiben und Darſtellen, nicht die Freude, die Dinge aufzuſuchen, und der Mut, ſie auszuſprechen, machen die Höhe der Kunſt aus, ſondern das Inſichaufnehmen einer großen Fülle der

Digitized by Google

Erſcheinungen, das geiſtige Ordnen und das daraus hervorgehende Beherrſchen der Wirklichkeit durch den denkenden Willen.

In keinem Künſtler Deutſchlands ſind die naturaliſtiſchen Grundſätze ſtraffer ausgeprägt als in Liebermann. In ihm herrſcht der Drang, die Dinge im Bilde bis auf den letzten Reſt wahr, nichts als wahr darzuſtellen. Er vermag ſich ganz und gar in ein Stück Natur zu verſenken. Es fragt ſich nun, ob mit dem Sagen der Wahrheit alles geſchehen ſei; ob es der Mühe wert iſt, dieſe Wahrheit geſagt zu haben. Es kommt nicht auf den Inhalt allein an, der Inhalt hat mit der Kunſt nicht unbedingt etwas zu tun; eine gutgemalte Rübe iſt ein größeres Kunſtwerk, als eine ſchlechtgemalte Himmelfahrt. Fiedlers Kritik erſcheint wie auf Liebermann gemünzt, und iſt es wohl auch, denn ſie erſchien im Augenblicke von Liebermanns ſiegreichem Auftreten. Aber doch will mir ſcheinen, als wenn ihm Fiedler nicht gerecht werde. Dieſer war der äſthetiſche Berater von Marées, Böcklin und anderen; in der Kunſt der auf Liebermann ſehenden Richtung ſieht man in gewiſſem Sinn ſeine Anſichten im Gegenſatz zu dem jetzt wieder ſo oft als „brutal“ beſchimpften Naturalismus durchgeführt. Wüßte die jener Richtung dienende Kritik etwas tiefer zu denken, ſo hätte ſie ſicher ſchon Fiedler als ihrem Verfechter Lorbeerkränze die Fülle gereicht. Denn er gibt ihr ſtarke Waffen in die Hand, mit denen ſich gut fechten läßt. Und doch ſcheinen ſie mir ſelbſt dem gröbſten Realismus gegenüber recht ſtumpf. An Liebermann ſei dies dargetan.

Von allen Hellmalern in Deutſchland iſt er einer der feinfühligſten eben als Maler. Nichts mehr. Ob er mit ſeinem Können eine Ziege oder den Kaiſer Nero darſtellt, iſt ihm gleichgültig. Er würde auch den Nero malen, wenn er ihm ins rechte Licht käme. Er malte ja auch den Bürgermeiſter Peterſen von Hamburg mit einer Wahrheit und doch inneren Gleichgültigkeit gegen den Mann, die dieſen erſchreckte. Verbot dieſer doch, daß ſein Bild öffentlich ausgehängt werde. Jetzt ſchläft es in einem Nebenraum der Hamburger Kunſthalle hinter einem Vorhange. Nur für realiſtiſch Abgebrühte wird dieſer weggezogen: Eines der künſtleriſch beſten Bildniſſe, die im 19. Jahrhundert gemalt wurden.

Ohne Licht gibt es für Liebermann auch im Bild keine Form, keine Farbe. Das Licht beſtimmt für ihn den Wert des Bildes. Das Licht iſt ihm die eigentliche Subſtanz der Kunſt, im Sinne

Digitized by Google

Spinozas die notwendig unendliche Substanz. Um das Licht dreht sich daher auch sein ganzes Bemühen, um das Licht als Grundlage für alle Erscheinung. Daher läßt er Form und Inhalt ganz zurückstehen hinter dem Licht; er verzichtet auf jede sachliche Teilnahme; er wählt die gleichgültigsten Vorwürfe; er ordnet sie nur nach der Absicht an, seine malerischen Ziele zu erreichen; er läßt die Zeichnung völlig verschwinden unter der Behandlung der „valeurs", der Tonwerte.

Das macht Liebermann auch zu einem so merkwürdigen Bildnismaler. Seine Köpfe, die Bewegungen seiner Gestalten sprechen in einer Weise, wie kaum die eines anderen. Sie haben eine erstaunliche Schlagfertigkeit im Finden des Eigenartigen, einen Berliner Witz, der mit einem Worte den Dingen den bezeichnenden Namen gibt. Einer schildert einen Menschen durch gründliche Erklärung von dessen Art, der andere mit breiten, anekdotischen Zügen. So Liebermann. Er hat etwas Hartes, Beleidigendes in seiner Wahrheit. Seine Gestalten sind in Bewegung, geschäftig; sie halten nicht still. Er gibt nicht ihre Formen, sondern die farbigen Massen, aus denen sich ihre Gestalt zusammensetzt. An den Massen aber erkennt man den Menschen: Lange, ehe man die Einzelheiten des Gesichts an dem von ferne Kommenden unterscheiden konnte, weiß man, wer es ist. Man merkt sich das Verhältnis von Licht und Schatten in einem Kopf besser als die Linien der einzelnen Züge. Die alten Maler zeichneten ihre Ölbilder, er malt selbst seine Bleistiftstudien.

Erreicht hat Liebermann, daß seine Bilder auf den Ausstellungen hell und fröhlich aus jenen der Altmeisterlichen hervorleuchten. Er malt den Regentag in feiner Abwägung zwischen wenig verschiedenen Tönen, jenen blitzenden Sonnenschein durch Herausarbeiten der Helligkeit aus tiefem Dunkel. Und seine Bilder übertreffen die anderen so an Licht, daß sie wie ein Blick zum Fenster hinaus aussehen. So auf der Berliner Ausstellung von 1892. Sein Bild erschien wie heimlich belichtet, wie außer dem Ausstellungsraum stehend, obgleich es eine Frau in graugrünen Kleidern vor graugrüner Düne und eine graue Ziege in grauem Licht darstellte.

Ist es nun das Vergnügen allein, eine bekannte Tatsache dargestellt zu sehen, die mich in helle Freude, andere in hellen Ärger beim Ansehen eines solchen Bildes versetzte? Die malerische

Digitized by Google

Tatsache war eben nicht bekannt, ehe sie der Maler darstellte. Sie wurde durch ihn erst Tatsache, Wirklichkeit. Es hat auch kein früherer Maler dergleichen als Tatsache gesehen. Und es wird keiner sie wieder sehen. Es handelt sich also nicht einfach um eine Verfälschung der Wirklichkeit, sondern um ihr Beherrschen durch die Menge malerisch erkannter Tatsachen. Es handelt sich nicht um ein Abmalen des Lichtes, sondern um eine Denkarbeit, die darin besteht, eine in der Natur vorhandene Tatsache so wiederzugeben, daß sie mit den Mitteln der Farbe eine ähnliche Wirkung erreicht wie die Natur. Liebermann will nicht eine Frau und eine Ziege, er will ein Bild malen, in dem unter anderem auch eine Frau und eine Ziege in bestimmten nur durch ernste Geistesarbeit erkennbaren Lichtverhältnissen erscheinen. Er wählt ja schon deshalb den gleichgültigsten Gegenstand, weil er sagen will: der Gegenstand ist nur das Mittel, an dem ich meine Empfindung für Tonwirkung darstelle. Unter den vielen verschiedenen Erscheinungsformen des Gegenstandes ist eine ausgesucht, und zwar nach planmäßiger Auswahl; dargestellt aus einer Fülle im Geist geordneter und durch den denkenden Willen beherrschter Gedächtnisbilder. Es spukt da immer noch die Meinung, daß, wenn der Maler einen Mops realistisch darstelle, dadurch zwei Möpse entständen. Nein, es gibt einen Mops und ein Bild. Das sind zwei grundverschiedene Dinge!

Taucht da mit der neuen Kunst ein neuer Idealismus auf? Der alte sah mit Plato die Idee als einen „abstrakten" Begriff an oder verwechselte ihn doch mit diesem, setzte an Stelle der Eingebung die Erwägung und räumte somit dem wissenschaftlichen Geiste die Herrschaft über den künstlerischen ein. Die ältere idealistische Kunst ahmte alte Kunst nach. Nachahmen kann man aber nur das Bewußte, dasjenige, wovon man eine abstrakte Erkenntnis besitzt. Der auf Nachahmung begründete Idealismus war also ein abstrakter Idealismus.

Ästhetiker, wie Eduard von Hartmann, lehnten nun diesen abstrakten Idealismus ab und setzten ihm den konkreten Idealismus entgegen. Sie sagen: Die abstrakt idealistische Ästhetik sei nicht die Ästhetik überhaupt. Diese ist fallen gelassen, seit sie sich mit der Kunst nicht mehr verträgt. Die neue Ästhetik pflege den konkreten Idealismus, der über Realismus und Naturalismus steht, und den eigentlichen Höhepunkt der Kunst darstelle. Die Retter der Wissen-

Digitized by Google

ſchaft verwahrten ſich gegen das Streben nach dem Gattungsmäßigen, das mit dem Feſtſtellen des Gattungsideales ſein Ziel erreichte und dann in Wiederholung anerkannter Grundformen verfallen mußte; ſie kämpften auch gegen jene, die den Idealismus für Unſinn halten und das Streben nach Wahrheit für ihr einziges Ziel erklären. Deren Streben beruhe auf einer falſchen Vorausſetzung, nämlich auf der, daß es bloß das abſtrakte Ideal gebe: Im konkreten Ideal werden beide ſich wiederfinden.

Man mag mir verzeihen, wenn ich, gewohnt meine Gedanken deutſch zu denken, mir den Inhalt dieſer Sätze erſt zurecht lege. Was iſt Idealismus? Was heißt abſtrakt? Was heißt konkret? Idee iſt doch wohl die einem Kunſtwerk zugrunde liegende Vorſtellung. Idealismus alſo das Streben, dieſe Vorſtellung zum Hauptinhalt, ſei es des Kunſtwerkes, der Kunſt oder des ganzen Lebens zu machen. Bleiben wir bei der Kunſt! Abſtrakt heißt abgezogen; abſtrakt iſt das, wovon das Unweſentliche abgezogen wurde. Man kann ein Ding unter verſchiedenen Geſichtspunkten betrachten und wird dann verſchiedenes als unweſentlich anſehen; verſchiedenes von ſeiner Geſamterſcheinung abziehen. Es wird dadurch auf jeden Fall ärmer an Inhalt, aber man wird es nach dem betreffenden Geſichtspunkt in ſeinen weſentlichen Teilen ſchärfer erkennen. Konkret heißt verdichtet; konkret iſt das, wovon nichts abgezogen iſt, bei dem alſo auch das Unweſentliche nicht fehlt; das vielmehr in ſeiner ganzen Daſeinsfülle aufgefaßt wird.

Verſtehe ich die Auffaſſung recht, ſo iſt nach ihr trotz aller wahrheitlichen Beſtrebungen an Stelle der alten Idealiſtenſchule unter den Künſtlern lediglich eine neue gekommen: Beide wollen nicht den Gegenſtand wiedergeben, ſondern ihre Vorſtellung von dieſem, jene mit Fortlaſſung des Unweſentlichen, dieſe im Zuſammenfaſſen aller ſeiner Eigentümlichkeiten. Soweit wären wir denn alle einig, die Künſtler und die Äſthetiker. Liebermann will nicht den Gegenſtand geben: Er beabſichtigt nicht, eine grüne Wieſe, das Land, das Gras, die Luft darüber zu ſchaffen. Das kann nur Gott. Er ſchafft die möglichſt konkrete Vorſtellung einer Wieſe. Der Realismus Liebermanns iſt alſo ein konkreter Idealismus.

Was hat ſich denn geändert? Die Kunſt iſt anders geworden, als ſie die Äſthetik forderte. Die Äſthetik hatte das Weſen des menſchlichen Schaffens unterſucht und gewiſſe Wahrheiten aus dieſem herausgefunden. Dieſe Wahrheiten wurden wiſſenſchaftlich

Digitized by Google

begründet und daraus wurde ein Gesetz gebildet: Dies Gesetz hat man zur festen prinzipiellen Grundlage, zur systematischen Ästhetik, zur Philosophie des Schönen ausgebaut. Das heißt doch wohl so viel: Aus der Summe der Kunsterkenntnis war man zu Schlüssen gekommen, die für alle Kunst maßgebend sind; die also auch bindend sind für kommende Kunst; die uns eine sichere Grundlage zur Beurteilung dieser bieten. Das war der Stolz der Ästhetik des 19. Jahrhunderts, und besonders der deutschen, daß sie jene Gesetze gefunden habe, denen notwendigerweise alle Kunst unterliege. Und das war ihr Unsegen für die Kunst selbst, von der sie Idealismus forderte. Nun aber brachte die Kunst das Gegenteil: Und mit gefälligem Lächeln erfand die Ästhetik ein neues Gesetz, daß der Realismus nun doch Idealismus sei. Wie lautet nur die schöne Geschichte von Swinegel un sin Fru? Abstrakter Idealismus und konkreter Idealismus sind zweierlei, aber engverwandte Diener einer Gemeinschaft. Der Hase Kunst läuft sich die Lungen aus im Streben nach Schönheit hier, nach Wahrheit dort. An den Zielen aber sitzen die beiden wissenschaftlichen Idealismusse und rufen: Ik bin all hie!

Stauffer-Bern sagt einmal; Es ist merkwürdig, daß wir Maler so gar nicht gewöhnt sind, Form ohne Farben zu sehen und von der Farbe schlechtweg keine Ahnung haben. Das war damals, als er von der Malerei zum Kupferstich, von diesem zur Bildnerei umschwenkte. Er übertrieb. Eine Ahnung hatte er wohl von der reinen Form, doch nicht die volle Empfindung für sie. Liebermann sieht die Farbe mehr als die Form, er zielt auf die reine Farbe hin oder richtiger auf den Ton schlechtweg. Wie jenem die Farbe, so erscheint ihm die Form nebensächlich. Sie fehlt nicht, sie regt ihn aber nicht an. Man sehe seine Skizzen. Sie sind ein Verzeichnen der Tonwerte in einem Stück Natur. Ob man erkennt, was sie darstellen, ist ihm ebenso nebensächlich, wie es Preller war, ob die Tonwerte im Bilde unter einem Licht auch in der Natur möglich seien.

Da fehlt also noch etwas am Wirklichkeitsbilde, an der konkreten Realität; etwas, das jeder bemerkt. Liebermann „abstrahiert" so gut von Nebendingen wie nur ein Alter. Bei anderen ist das Fehlen noch deutlicher: Der Amerikaner Whistler, ein Maler von höchsten Gaben, war in realistischer Idealität noch einseitiger. Er drängte mit einer Kraft auf Einfachheit, auf Verzicht hinsichtlich der

Digitized by Google

Form, die uns Zeitgenoſſen entzückt. Ich wüßte nicht, daß ich mit mehr Genuß Bilder geſehen hätte als ſeine, wenn ſie gleich ausgeſprochenerweiſe nur Symphonien in Farbe ſind.

Das iſt nicht in Fiedlers Sinn wiſſenſchaftlich feſtgeſtellte Wirklichkeit, ſondern das iſt unbedingt mehr: das iſt reine Kunſt. Das iſt nicht Feſtſtellung des Tatſächlichen, ſo wenig wie ein Bild Liebermanns. Wäre dies ſelbſt die Abſicht des Malers geweſen, ſo hat ihn ſeine Malernatur vor dem Unkünſtleriſchen bewahrt. Es handelt ſich hier nicht um Werte, die, einmal erkannt, von jedem wiedergefunden werden. Wie die meiſten Älteren in Liebermanns Bildern Wahrheit nicht ſahen, ſo werden es vielleicht Spätere auch nicht tun. Ja, ich bin ſehr in Zweifel darüber, ob eine folgende Zeit — und das wird notwendigerweiſe eine andere ſein als unſere — ſie als Beweis eines geſchärften Wirklichkeitsſinnes nehmen wird. Gerade daß dieſe Bilder in uns gewiſſe Regungen ſo ſicher treffen, erſcheint mir bedenklich. Nicht das Gezeter der Alten, ſondern die eifrige Bewunderung der Jüngeren, meine eigene mit eingerechnet, macht mich ſtutzig. Das iſt zu fein auf unſere nervöſe Tagesempfindung eingeſtimmt, um in dem Sinne wahr zu ſein, in dem es Fiedler anklagt. Mir will ſcheinen, als werde eine ſpätere Zeit Liebermanns Bilder nicht mehr für eine Maske der Wirklichkeit nehmen, wie etwa jene eines alten Holländers. Gehört doch ebenſo künſtleriſcher Sinn dazu, ſich in Liebermanns Bilder hineinzuſehen, als etwa in die eines zeichneriſchen Idealiſten. Die Roßtäuſcher wollten von Kaulbachs idealen Pferden nichts wiſſen; ſo gern Liebermann den Schweinemarkt malt, die Schweinehändler werden ihm ſeine Bilder nicht abkaufen. Jener wollte im Pferd das menſchlich-moraliſche Weſen, dieſer im Schwein ein Stück des die Welt verklärenden Lichtes malen. Beides geht über den konkreten Idealismus und über den Naturalismus hinaus, wie ihn Fiedler verſteht. Den gibt die naturwiſſenſchaftliche Bildertafel. Die Zoologen können beide Darſtellungen für ihre Zwecke nicht brauchen. Denn ſie wollen weder die künſtleriſche Farbe noch die künſtleriſche Form, weder das helle Licht, noch die ſchöne Zeichnung: Sie wollen das Pferd, das Schwein in reinem Wirklichkeitsbilde. So weit die Wiſſenſchaft Liebermann für ihre Zwecke nicht brauchen kann, ſo weit ſteht ſein Werk über dem Wirklichkeitsbilde; ſo ſicher iſt ſein Werk nicht unter der Feſſel der Wiſſenſchaft entſtanden, ſondern echte freie Kunſt.

Digitized by Google

Es iſt lehrreich, unter gleichen Geſichtspunkten Uhde zu betrachten, den zweiten großen deutſchen Hellmaler. Er hat ſehr früh einen anderen Weg eingeſchlagen, indem er dem Gegenſtand nicht gleichgültig gegenüberſtand, ſondern die neue maleriſche Auffaſſung an den ernſteſten Aufgaben zu betätigen ſtrebte. Raſch nacheinander erſchienen ſeine Darſtellungen aus Chriſti Leben. Sie erweckten womöglich noch mehr Widerſpruch als Liebermanns Arbeiten. Hier nur das Häßliche, bei Uhde aber dieſes in unmittelbarer Annäherung an das Heilige, dieſes entweihend. Pecht ſagte, Uhde habe ſich zum Anwalt der Enterbten gemacht, das Proletariertum verherrlicht, Chriſtus als Proletarier heilend, als müde und abgeſchabt dargeſtellt. Bei aller Hochachtung vor Uhdes Begabung fand Pecht in ihm den Fehler des ungenügenden Könnens, der ſchlotterigen Formengebung, mangelnde Beherrſchung des Handwerks, die allgemeine Krankheit der neuen Naturaliſten. Und dieſes Urteil war eines der mildeſten, das zu einer Zeit erſchien, als die Bilder: Chriſtus als Kinderfreund, Komm, Herr Jeſus, ſei unſer Gaſt, Der Gang nach Emmaus, Das Abendmahl, Die Bergpredigt bereits öffentlich ausgeſtellt, Uhde ſchon in München von vielen als der Mann der Zukunft, als der Beſieger Pilotys gefeiert wurde.

Das, was die meiſten an Uhde entſetzte, iſt das Hineinſtellen Chriſti in einen Menſchenkreis aus unſerer Zeit. Chriſtus als Gaſt des Arbeiters, die Apoſtel als Männer des niederen Volks, die von der Straße her zu kommen ſcheinen; nicht als ſchöne alte Leute, ſondern von Arbeit und Sorge zerſchrotet. Das widerſprach allem bisher geltenden Geſetz. Denn erſtens war es gegen die geſchichtliche Wahrheit — Chriſtus lebte nicht 1880 — dann war es ſogar gegen die geſchichtliche Wahrſcheinlichkeit — man konnte Uhde unmöglich für ſo ununterrichtet halten, daß er nicht wiſſe, wie groß der Wandel in Sitte und Kleidung ſeit Chriſti Leben und Tod ſei; dann endlich ſprach es gegen allen Idealismus. Denn welche Mittel hat die Kunſt, das Erhabene zu kennzeichnen als die Schönheit — und gerade dieſer ſchien Uhde gefliſſentlich aus dem Wege zu gehen!

Vom Kaiſer hinab bis zum letzten Schulmeiſter klingt in Deutſchland das Wort, dem Volke müſſe ſein Idealismus erhalten werden! Wenn dies wirklich ſo nötig iſt, ſo wird man mir verzeihen, wenn ich etwas neugierig werde, zu wiſſen, was nun dieſer

Digitized by Google

ſo viel berufene Idealismus für ein Ding ſei. Gemeinhin wird Idee nur als Fremdwort für den Begriff Gedanken verwendet. Iſt's die Liebe zum Gedanken, das Leben im Gedanken, die dem Volk erhalten bleiben ſollen? Ich dächte, wir hätten deſſen übergenug gehabt, als daß wir es uns als höchſtes Ziel wünſchen ſollten. Im Griechiſchen, ſagt das Wörterbuch, heißt Idee die Geſtalt, äußere Erſcheinung, endlich in der Philoſophie das Urbild einer Form; bei Plato die letzte begriffliche Grundgeſtalt, auf die jedes Erſcheinende zurückzuführen iſt; das unwandelbar Einige, nur ſich Gleiche, völlig Reine und Unvermiſchte, dem gegenüber die Wirklichkeit als ein Gleichnis dieſer letzten nur im Denken möglichen Vorſtellung erſcheint. Die Idee iſt alſo ein Vernunftbegriff, das Ideal die Verwirklichung dieſes Begriffes. Wir ſollen alſo nicht zu den Dingen ſelbſt Liebe haben, nicht in ihnen leben; ſondern uns einen Urbegriff von ihnen machen und dieſen höher ſchätzen, als die Dinge. Nicht die Sache ſelbſt, ſondern eine höhere Vorſtellung ihrer Reinheit und Vollkommenheit. Ideale Vaterlandsliebe iſt alſo nicht die zum beſtehenden Staat, ſondern zu einem beſſeren, in unſeren Gedanken beſtehenden. Ideal ſchön iſt das, was nicht der Sache, ſondern der von ihr gebildeten Vorſtellung gemäß iſt.

Wenden wir das auf die chriſtliche Kunſt an, auf die Darſtellung Chriſti als ihr höchſtes Ziel. Dieſer iſt dem Chriſten der Gottesſohn. Als ſolcher iſt er ſelbſt das Ideal, die Verwirklichung einer nur im Denken möglichen Vorſtellung, nämlich Gottes auf Erden in Geſtalt eines Menſchen. Dieſe Verwirklichung vollzieht ſich aber unter beſtimmten Formen: Gott iſt der Ewige, Allgegenwärtige, Allgewaltige. Er hat ſich bereits einmal auf Erden verwirklicht im erſten Menſchenpaar, das nach ſeiner Geſtalt geſchaffen wurde. Die Menſcheneltern ſind, nach der Bibel, die formale Verwirklichung Gottes. Wie ſie rein aus ſeiner Hand hervorgingen, ſind ſie der Ausdruck der Schönheit der Gottesgeſtalt. Vor dem Sündenfall haben ſie als Ideale der Menſchheit zu gelten, die der höchſte Bildner nach dem höchſten Vorbilde, nach ſich ſelbſt, ſchuf. Chriſtus aber iſt der leidende Menſch, wird geboren als hilfloſes Kind und ſtirbt unſeres Todes als Gekreuzigter. Nicht die Größe und die Macht Gottes wird durch ihn in die Welt gebracht, ſondern er wird zum Ideal des Menſchen, und zwar in deſſen Verneinung, nämlich des an der Schuld der Welt

Digitized by Google

zugrunde gehenden Menschen. Wer wäre je darauf gekommen, als das Urbild, als das unwandelbar Einige, Reine und Unvermischte, als die höchste Gestalt des Menschentums, von dem alle andere Menschengestalt nur ein schwaches Abbild ist, den armen schmachvoll Gekreuzigten hinzustellen, den Leidenden, den Sterbenden? Eine Religion, die sich dieses Ziel vor Augen setzt, der fehlt eben der schönheitliche Idealismus, der ist dieser Begriff, den sie selbst nicht hat, nur künstlich aufgedrängt worden. Das Ideal des Menschen bildeten die Griechen, es sind ihre Götter; der Glaube an das Ideal ist griechisch: die Kunst, die es erstrebt, ist stets mit dem Christentum in Zwiespalt gekommen. Der Christ kennt den Idealismus nicht, er kannte die Sache nicht und das Wort nicht, das im 17. Jahrhundert der Jesuit Lana erfand.

Die Christen haben sich stets bemüht, Christus sich zu vergegenwärtigen, nicht um ein Ideal zu schaffen, sondern in dem Streben, die Wahrheit zu ergründen. Sehr viele und sehr ernste Kirchenväter sind zu dem Schluß gekommen, der Gottessohn, der alles Leid der Welt auf sich genommen habe, müsse wohl auch jenes der Häßlichkeit mit getragen haben. Ihr Bestreben, Christi Wesen aus künstlerischen Erwägungen im Bilde wieder herzustellen, führte sie dazu, ihm, dem mit Schmach Belasteten, auch diese Last aufzubürden. Andere, griechisch Beeinflußte wollten ihn in strahlender Schönheit sehen, wenigstens den thronenden Christus. Aber gerade die größten Künstler scheiterten an dieser Aufgabe. Es sind nicht die glücklichsten Gestalten, die Christusbilder Raffaels und Michelangelos. Darüber ist eben kein Zweifel, daß sich nach der Seite der Schönheit das Gotteswerk, der Mensch, vom Künstler nicht überbieten läßt. Alle Zeiten, die auf Schönheit das Hauptgewicht legten, verloren den Zwischenraum, um Christus durch erhöhte Schönheit auszeichnen zu können. Je formal-idealer die Kunst wurde, desto schwerer wurde es ihr, den einen über das sonst Erreichte zu erheben.

Das Ziel aller jener Zeiten, die neue Kunst gebaren, ist darauf gerichtet gewesen, Christus aus dem Typischen, Idealen für das Menschliche zu erobern; aus dem Gotte den Menschensohn herauszusuchen; ihn aus der Glorie in die Welt zu stellen, in ihre Welt. Sie wollten den Ausdruck. Die klassische Schönheit griechischer Götter ist begründet auf beglückter Ruhe. Der Schmerz ist ein dem Ideal nicht zukommender Zustand, das Leiden ist ein

Digitized by Google

Zeugnis der Unvollkommenheit. Gott leidet nicht. Das Ewige ist über der Zerstörung, über dem feindlichen Eingriff. Christus ist also nicht als der ideale Mensch darstellbar, nicht als das schönste der Menschenkinder, nicht als ein körperliches Ideal. Die Kunst kann nur Körperliches darstellen. Sie kann die Leiden nur in ihren Äußerungen schildern, nicht die inneren Wirkungen; den Schmerz nur in seinem Eingreifen in das ideale Gleichgewicht des Körpers, der Gesichtszüge. Den Menschensohn, wie ihn die Evangelisten schildern, kann sie nur durch gewisse der Schönheit entgegengesetzte Dinge kennzeichnen. Wer der Welt Sorge trägt, der mag von jenem inneren Gleichmut gewesen sein, daß die Sorge sich in seinem Äußeren nicht kennzeichnete. Wer aber den Träger der Weltsorge darstellen will, der kann diesen Gleichmut nicht geben, er muß in Kopf und Haltung die Wirkung der Sorge schildern, denn dies allein ist sein Ausdrucksmittel. Das heißt, die ideale Schönheit muß eine Verzerrung erleiden, namentlich wo die Kunst über das einfache Andachtbild, über die Darstellung in der Ruhe hinausgeht, den handelnden, leidenden Heiland sich zur Aufgabe stellt.

Sie kann auf zwei Dinge das Hauptgewicht legen: Auf das Streben, die Schönheit zu wahren, das erhöhte Menschentum; oder auf das Streben, den Ausdruck wirksam zu machen, die seelische Seite betonend. Immer haben ernst gläubige Zeiten das letztere getan: Das 15. Jahrhundert in seiner Gewissensangst bis zur Darstellung erschütterndsten Elends, das 16. in Holbein und Dürer durch ihren mächtigen Realismus. Vor Holbeins totem Christus kann man darüber streiten, ob hier nicht lediglich ein Akt gegeben sei; ebenso vor jenem Mantegnas. Nur die Inschrift lehrt uns, daß Holbein den Leichnam des Herrn darstellen wollte. Weltlich gestimmte Zeiten, wie das Rom Leos X., sind dem Bilde des Gekreuzigten aus dem Wege gegangen, haben dafür den Thronenden, den schönen Jüngling eingestellt. Der Rationalismus eines Thorwaldsen, Schinkel und ihrer Zeit hielt sich nur an diesen. Sie konnten den Leidenden nur sehen, wenn man ihm nicht anmerke, daß er leide. Sie sind von jener Art Wohltäter, die geben, um das Elend nicht sehen zu müssen. Mit ihnen ist die schönheitliche Phrase in die Welt gekommen.. Der Kopf mit zu langer Nase, zu weit auseinanderstehenden Augen, für einen denkenden Menschen zu glatter Stirn; der Körper mit zu kleinen Händen und Füßen

Digitized by Google

und zu langem Leibe; die Haare zu sorgfältig gepflegt. Von einem der Brüder Grimm las ich einmal als Beurteilung eines Mannes das Wort: er war eine jener unangenehmen Erscheinungen, die man einen schönen Mann nennt. Das Unbehagen vor einem solchen habe ich vor all den geschniegelten, pomadisierten Christusköpfen, die ideal sind. Die Idealisten sehen nicht und wollen nicht sehen, daß das von ihnen geliebte ideale Bild weiter nichts als eine stilistische Verzerrung der Natur ist, eine in den Mitteln nicht eben sehr geistreiche, in der Wirkung für den, der die Menschen kennt, abstoßende Modefigur. Dieser Idealismus ist die Steigerung einer ursprünglich ernsten Auffassung menschlicher Schönheit, die den, der ihrer müde wurde, als Hohn auf den Ernst der künstlerischen Aufgabe berührt. Man möge das erste beste Modejournal in die Hand nehmen und wird dort den gleichen Idealismus finden, die gleiche Übertreibung eines Formengedankens, die gleiche Mißhandlung der menschlichen Verhältnisse. Leute sind da gezeichnet, über die man lachen würde, begegnete man ihnen im Leben. Das Streben nach Schönheit ist in ihnen auf einen Gipfelpunkt getrieben, bis dahin, wo sie dem künstlerisch tiefer Sehenden zum Hohn auf Edles, zum Abscheu, zur Langeweile wird.

Die künstlerische Gestalt Christi ist notwendig mehr als eine. Es wird schwerlich der Kunst gelingen, eine überall befriedigende zu finden. Ihre Mittel reichen nicht dazu aus. Christus ist nicht der Gesunden und Gerechten wegen in die Welt gekommen, er ist der Erlöser der Leidenden und der Sünder. Die Kunst soll auch diesen ihren Heiland bieten: der hysterischen Nonne den himmlischen Bräutigam und dem Verbrecher den gewaltig milden Weltenrichter. Eine Gestalt, die beides zugleich ist, kann die Kunst nicht erfinden. Es hilft nichts, es von ihr zu fordern, man begehrt umsonst Unmöglichkeiten. Christus muß in der Kunst mehrerlei Gestalt erhalten, je nachdem er in einem oder dem anderen Amt aufgefaßt wird.

Wer es wagt, Christi Gestalt darzustellen oder die Darstellung zu würdigen, muß sich klar sein, daß die Erhaltung eines vorhandenen Ideals eine unerfüllbare Forderung sei. Daß immer wieder ein neues Bild des Herrn zu schaffen sei, weil das alte seine Kraft verlieren muß. Mögen Nichtkünstler es fertig bringen, immer wieder an demselben Bilde sich zu erheben: jeder

Digitized by Google

neue Künſtler muß darauf drängen, es in ſich zu erleben und aus ſich zu geſtalten. Denn er konnte die Vorſtellung, die ſich ein anderer vor fünfhundert oder vor fünfzig Jahren von Chriſtus gemacht hat, nicht als ſeine wiederholen! Entweder das ſtarre Geſetz der griechiſchen Kirche, die ſtrengſte Nachbildung der alten, vom Apoſtel Lukas gemalten Darſtellungen fordert; oder die Freiheit, ſelbſt den Ausdruck zu ſuchen und zu geben, möge er nun anderen gefallen oder nicht.

Nur ein künſtleriſch Schwachſinniger kann verhehlen, daß ſich die moderne Kunſt redlich mühte, dem Heiligen gerecht zu werden. Ob die Wege die beſten, die Ergebniſſe glücklich waren, iſt eine Frage zweiten Ranges. Eines aber iſt unverkennbar: wenn es Tugend iſt, ſeinen eigenen Vorteil zur Erlangung eines allgemeinen Wertes einzuſetzen, ſo hat die deutſche Kunſt ſie reichlich beſeſſen. Denn deſſen war ſich jeder Künſtler, der kirchliche Werke ſchaffen wollte, klar, daß es zwei Wege gab, die er einſchlagen konnte. Den, ſo zu malen, wie es die Geiſtlichen forderten, nämlich ideal: Dadurch erlangte man Aufträge, Geld, Anſehen in der Welt, wenn auch nicht vor den Künſtlern. Unbedingt war dieſer Weg der leichtere. Nicht alle, die ihn wandelten, taten dies im Widerſpruch gegen ihr künſtleriſches Gewiſſen, aber doch viele, von der Not getrieben. Oder, der zweite Weg: Sie ſuchten den neuen Ausdruck. Damit waren ſie ſicher, daß das Bild unverkäuflich blieb, daß ſie die Geiſtlichen gegen ſich einnahmen; daß ſie keinen anderen Vorteil erlangen konnten, als die Zuſtimmung der Künſtler und einiger Kunſtkenner und die innere Befriedigung eines künſtleriſchen Dranges. Schwer aber laſtete auf der Kunſt die Macht der Kirchen, die zwar von ihr forderten, ſie ſolle ſich um ihre Fragen als die höchſten bemühen, aber alle Verſuche, dieſe mit dem Geiſte unſerer Zeit zu erfaſſen, ſie innerlich mit uns zu verknüpfen, mit Abſcheu von ſich wieſen: die katholiſche mit einem aus der Lehre von der Überlieferung begründeten Recht, die proteſtantiſche lediglich aus dem Unvermögen der Geiſtlichkeit, den Ernſt des Strebens zu erkennen und zu würdigen, aus geiſtiger Läſſigkeit.

In den Darſtellungen der chriſtlichen Geſchichte zeigten ſich alle Strömungen des Jahrhunderts eifrig bemüht: Jede verſucht zur Löſung der Aufgaben das Ihre hinzuzutragen, die Wahrheit in ihrer Weiſe zu ergründen. Aber wie alle ernſte Kunſt in der

Digitized by Google

zweiten Hälfte des Jahrhunderts, so war auch alle ernste kirchliche Kunst realistisch.

Zunächst versuchte sie ihre Aufgabe mit Hilfe der Wissenschaft zu lösen. Der englische Präraffaelit Holman Hunt malte eine Flucht nach Ägypten: Er war dabei ein Realist in der Absicht, jedoch ein Idealist in dem Ergebnis, ein Maler, dessen Bilder jetzt als im hohen Grade kirchlich gelten. Er war auf einige Jahre nach Jerusalem gezogen, um hier seine Studien zu machen. Er berechnete, daß Christus sechzehn Monate alt war, als die Flucht stattfand, daß dies also im April geschehen sei. Und im April fand er auf den Straßen nach Ägypten tiefen Schnee. Also malte er diesen. Er suchte die Wahrheit, indem er mit dem Eifer des Gelehrten die Art der Bewohner Palästinas erforschte, um so für seine Jungfrau, für den Christus den rechten Ausdruck zu gewinnen. Die Bilder, ernste Arbeiten eines ernst Gläubigen, wurden anfangs mit Entsetzen zurückgewiesen und eroberten sich doch langsam den Beifall der kirchlichen Kreise: Die Bürger von Liverpool, Geistliche an der Spitze, erwarben endlich die Flucht für die öffentliche Sammlung ihrer Stadt.

Adolf Menzel wollte Christus im Tempel darstellen: den Juden unter Juden. Es war ihm gewiß Ernst um seine Aufgabe, er suchte an Klugheit und Reinheit soviel in des Knaben Kopf zu legen, als er vermochte. Menzels Absicht war, seiner künstlerischen Natur gemäß, den Vorgang so darzustellen, wie er sich wohl abgespielt haben mochte. Friedrich Eggers nannte dies damals rationalistisch, weil Menzel mit Verstand zu Werke ging. Dieser allein reichte aber selbst bei Menzels Können nicht aus, zu überzeugen, mit sich fortzureißen.

In beiden Fällen kann man sagen, daß sich die Kunst unter der Herrschaft der Wissenschaft befunden habe und durch diese unfrei geworden sei; daß sie die Wirklichkeit statt der Wahrheit gesucht habe: nicht Christus, den Welterlöser, sondern Christus, den Sohn der Jüdin Maria. Im gleichen Sinn arbeiteten viele: die Franzosen — Decamps, Fromentin — der Russe Wereschtschagin, der Ungar Munkaczy, die alle die heilige Geschichte als ein Wirkliches darzustellen glaubten, indem sie das Gewand des heutigen Orients oder sonstige echte Kleider über sie hinbreiteten.

Sie haben nicht erreicht, daß man ihnen vorwerfen könnte, ihre Bilder seien eine Maske der Wahrheit. Sie sind keine Fälschung

Digitized by Google

der Wirklichkeit in dem Sinne, daß auf der einen Seite der Vorgang ſteht, wie er war, auf der anderen das Bild, das ſich mit ihm infolge der wiſſenſchaftlichen Genauigkeit und der mechaniſchen Wiedergabe der Wahrheit deckt, außer darin, daß es eben nicht der Vorgang ſelbſt, ſondern ſein Abbild iſt. Man wird nie in Zweifel darüber ſein, daß man vor ſich ein Bild hat und nicht den Vorgang ſelbſt. Zeuxis malte angeblich eine Traube ſo wahr, daß die Vögel nach ihr pickten. Es hat kein kirchliches Bild in uns eine ähnliche Täuſchung hervorgerufen.

Oder doch? Der Maler Bruno Piglhein, einer der geſchickteſten unter den von Leibl angeregten Künſtlern Münchens, nahm den Gedanken der Rationaliſten auf. Auch er reiſte nach Jeruſalem, um zu unterſuchen, wie Land und Leute dort beſchaffen ſeien, bevor er daran ging, die Kreuzigung in einem Panorama darzuſtellen. Ein Panorama aber iſt mit aller Gewalt auf den Realismus hingewieſen. Es ſoll täuſchen, es ſoll die Grenze zwiſchen Wirklichkeit — dem plaſtiſch gebildeten Vordergrund — und Nachbildung verwiſchen. Ich ſah in Brüſſel ein Panorama der Schlacht bei Waterloo mit einem engliſchen Grenadier-Karee, bei dem die vorderſten Geſtalten in Gips gebildet, doch mit echten Anzügen bekleidet, die hinteren Reihen gemalt waren. Da iſt alle Äſthetik völlig über den Haufen geworfen. Deren Vertreter haben denn auch weidlich auf die Panoramen geſchimpft. Jeder, der künſtleriſch empfand, bemerkte aber, daß ein Panorama ſehr wohl ein Kunſtwerk ſein könne. Erreicht wurde alſo nur die Erkenntnis, daß die dies leugnende Äſthetik falſch ſein müſſe. Piglhein, der durch ernſte religiöſe Werke, wie durch die leichte Hand im Malen auch luſtiger Dinge zu Anſehen gelangt war, packte viele, riß viele für die rationaliſtiſche Darſtellung hin. Denn er rief in der Wiedergabe Jeruſalems in ſeiner ganzen Großartigkeit, in der Echtheit der landſchaftlichen Stimmung den unwillkürlich ſagenbildenden Geiſt auf. Wie draußen auf Golgatha, in der von Piglhein gemalten düſteren Stimmung dem gläubig Erregten ſelbſt der Lärm trinkgelddurſtiger Orientalen nicht die Sehnſucht vertreiben kann, zurückbildend in den ungeheuren, vor neunzehn Jahrhunderten ſich hier abſpielenden Vorgang ſich zu verſenken, ſo ſtörte die Beſchauer dieſer Bilder nicht die Nebenfrage von Kleidung und Gerät und noch viel weniger das Gefühl, daß ſie einer wahrheitlichen Schilderung gegenüberſtehen; nicht Rationalismus, noch Realismus.

Digitized by Google

Eduard von Gebhardt: Abendmahl

Verlag der Photographiſchen Geſellſchaft

Digitized by Google

Ich ſah das Panorama in München und ſah dort Geiſtliche und — faſt möchte ich ſagen — Pilger in ſtummer Bewunderung und Andacht. Die ſtärkſte Abſicht auf Realismus, auf eigentliche Täuſchung, alſo auf das, was ſtets als das verächtlichſte und törichteſte in der Kunſt galt, hat alſo nur auf den, der ſich ſolcher äſthetiſcher Geſetze bewußt war, ſtörend gewirkt. Die Geſetze waren alſo wieder nur ein Hindernis, Kunſt zu würdigen. Die von ihr geſteckten Grenzen waren vom Wert der alten Schlagbäume: Verkehrshinderniſſe, aufgeſtellt zum Vorteil herrſchſüchtiger Machthaber.

Die Kleiderfrage, die ſo vielfach von den Bildhauern behandelte, greift auch hier ein. Jene, die Chriſtus als Orientalen malten, haben wohl ſachlich das Richtige gefunden. Ob aber das ſachlich Richtige für uns die Wahrheit iſt, iſt noch eine offene Frage. Wirklichkeit und Wahrheit decken ſich auch hier nicht. Jene Bilder geben gewiß vortrefflich den Heiland wieder, an den die zwiſchen Algier und Konſtantinopel heimiſchen Chriſten glauben können. Zu uns ſpricht die neumodiſche orientaliſche Welt ſo wenig die Sprache der künſtleriſchen oder religiöſen Überzeugung als die abgedroſchene italieniſche des 15. Jahrhunderts. Unſer Unglück iſt, daß unſere eigene Zeit ſich zu wenig harmlos zu geben vermag, zu ſehr unter der Herrſchaft der Geſchichtswiſſenſchaft ſteht, als daß wir es machen könnten, wie die großen religiöſen Meiſter vergangener Zeiten, bis auf Tiepolo hinab, die bibliſche Vorgänge in ihre eigene Zeit verſetzten. Die alten Juden, die in den orientaliſierenden Bildern erſcheinen, mögen echt aus Jeruſalem ſtammen. Ich ſehe in ihnen nur Juden von heute in alter Tracht, während ich in den Bildern der idealiſtiſchen Schule meiſt nichts ſehe als von früheren, größeren Eindrücken Abgeleitetes und ſchön friſierte Heiligenmodelle mit ſorgfältig eingefettetem Bart — eine nicht minder unangenehme Geſellſchaft. Gegen die Verknüpfung von Religion und dem heutigen Tagesleben wehrte ſich aber die Kunſt wie die Theologie als Herabwürdigung des Heiligen und leider die proteſtantiſche Theologie nicht minder als die katholiſche; obgleich man doch einſehen ſollte, daß in eine Laienkirche die prieſterliche Abſonderung der Kunſt, wie ſie Overbeck anſtrebte, nicht paſſen will!

Aber andererſeits konnte ſich eine ernſte Kunſt nicht an Auffaſſungen feſtnageln laſſen, von denen ſie wußte, daß ſie einfach falſch ſind, hervorgegangen aus verzeihlichen Irrtümern einer

Digitized by Google

weniger unterrichteten Zeit. Fragen wie die nach der geſchichtlichen Wahrheit, brauchten um der Kunſt willen gar nicht aufgeworfen zu werden. Waren ſie es aber, ſo heiſchten ſie Antwort. Wohl konnte man ſich der Alten freuen, obgleich man wußte, daß ſie irrten. Konnte man aber mit dem Bewußtſein, die Unwahrheit wenngleich in Nebendingen zu geben, an Heiliges herantreten? Hermann Kaulbach, A. Keller, O. Wolf, G. Fugel, Ernſt Zimmermann und ſo viele andere mehr, jeder verſuchte in ſeiner Weiſe das Örtliche, Volkstümliche Paläſtinas zu ergründen, die bibliſche Erzählung dadurch glaubwürdiger darzuſtellen, dem modern Gebildeten näher an die Seele zu rücken.

Die Maler wußten ſehr wohl, daß mit dem Rocke nicht Chriſti Weſen getroffen ſei; daß man es auch nicht traf, indem man den Juden von heute oder den von damals in echter Volksbildung wiedergab. Ihnen war klar, daß ſie ſeine Geſtalt nochmals durchdenken und ausdenken müßten, indem ſie ihn anders, mehr ihrem Weſen gemäß gaben als die früheren; indem ſie ſich von dem Ideal Tizians und der Bologneſer als dem zumeiſt gültigen befreiten. Es hat keiner einfach ein Modell abgemalt, wie man ihnen wohl vorwarf; wenigſtens keiner, der irgend etwas im Kreiſe der Künſtler gilt, hat ſich begnügt mit dem, was er in der Natur ſah. Jeder mußte von der Natur ausgehen, vom Menſchen, da er den Menſchen im Gottesſohne zu ſchildern hatte. Jedem lenkte leiſe die Gewöhnung die Hand. Einſt, im früheren Mittelalter, ſchwankte man in der Darſtellung Chriſti. Der eine bildete ihn bartlos, der andere im Vollbart; der mit lockigem, jener mit ſtraffem Haar; der griechiſch, jener als Juden. Die irdiſche Geſtalt des Herrn, ſagt der heilige Auguſtin, wird in tauſendfach verſchiedener Weiſe vorgeſtellt und abgebildet, obgleich ſie nur eine war, welcher Art ſie auch geweſen ſein mag. Die Macht der Überlieferung im 19. Jahrhundert iſt ſo groß, daß meines Wiſſens kein deutſcher Künſtler es unternahm, z. B. auf die ältere antikiſierende Auffaſſung zurückzugreifen. Uhde bildete Chriſtus einigemal bartlos. Er tat es, ohne die Grundgeſtalt des überlieferten Hauptes weſentlich zu verlaſſen.

Wohl aber wurden alle Kräfte eingeſetzt, in den Kopf das Können der Zeit zu legen; den ſorgenden, denkenden, lehrenden, beglückenden, leidenden, hoffenden und glaubenden Menſchen in ihm zum Ausdruck zu bringen, und zwar alles dies ohne die

Digitized by

nun einmal anerkannte Grundform ganz zu beseitigen, in der Absicht, dem Christusbilde die nun einmal feststehende Kopfbildung zu wahren.

Die Bestrebungen um die künstlerische Ergründung Christi waren mit den Anleihen bei der Wissenschaft nicht abgeschlossen. Man mußte sich klar werden, daß Christus, wie er in unserem Geiste lebt, nicht der Sohn des jüdischen Volkes aus der Zeit des Herodes ist, daß wir auch in der religiösen Nacheiferung uns nicht geschichtlich in jene Zeit zu versetzen brauchen, sondern daß er in jedem Volke und von jeder Zeit neu aus dem Geiste geboren werden muß.

Das Judentum war eine Volksreligion, eine abgeschlossene Zivilisation, wenn man darunter die Einheit in Wollen, Hoffen und Handeln, in Sitte und Gewohnheiten, Sprache und Glaube bei einem Volke versteht. Das Christentum schafft nicht, wie Graf Gobineau meisterhaft ausführte, noch vermindert es die Anlage zur Zivilisation. Es hat die Eigentümlichkeit, sich mit jeder vermischen zu können. Der Chinese wie der Eskimo, der Mongole wie der Deutsche können Christen werden, ohne daß sich ihre Zivilisation ändert. Das Christentum stellt große Gesetze der Moral auf, ändert aber nicht die gesellschaftlichen Zustände. Die christliche Kirche ist daher nicht die Kirche eines Volkes, sondern eine allgemeine Kirche. Ihr Gott ist nicht der der Juden in deren Sinne, nicht ein Stammesgott, der die Weltherrschaft erlangte, sondern er ist der Weltgott. Christus ist uns nicht der Sohn des Judengottes, sondern der Sohn des Weltenschöpfers. Er steht über Volk und Zeit.

Daher kamen ernste Künstler zu der Erkenntnis: er ist der Unsere. Wollen wir Deutsche ihn finden, so müssen wir ihn im Deutschtum suchen. Die rationalistische Wissenschaft bringt uns den Herrn nicht; mit dem Erklügeln, mit der Wirklichkeit ist nichts getan; es muß eine Wahrheit von innen heraus gesucht werden. Und die gesteigerten Menschen können wir nur finden in der Steigerung dessen, was in uns selbst als Höchstes wohnt. Das Menschheitsziel liegt für den Deutschen in der Vollendung deutscher Tugenden. Als Deutschen suchte Christus der Düsseldorfer Eduard von Gebhardt.

Als in Florenz Savonarola gegen die Verweltlichung der Kunst auftrat, sprach er namentlich gegen das beliebte Mittel der

Digitized by Google

Künſtler, Leute ihrer Stadt in die Nachbarſchaft des Heiligen zu ſtellen, ja ſelbſt die Jungfrau im Gewande der Zeit zu ſchildern. Savonarola trat heftig gegen dieſen Realismus als gegen eine Unſitte auf. Schon Klaus Slüter hat im 14. Jahrhundert die Adoranten, knieende Bildſäulen anbetender Fürſten in Zeittracht, dicht an die in unverkennbar typiſchem Gewand gehaltene Madonna herangerückt. Ebenſo die Brüder van Eyck. Wenn die heiligen drei Könige dargeſtellt ſind, kann man zumeiſt darauf rechnen, daß der knieende König ein Bildnis des Beſtellers iſt. Das 15. Jahrhundert ſchritt hierin immer weiter. Selbſt die Heiligen, endlich ſelbſt die Jungfrau wurden modiſch gekleidet. Namentlich die Anſicht, daß das geiſtliche Gewand alt überkommen ſei, führte dahin, die geiſtlichen Würdenträger nach der Zeittracht zu behandeln. Das 16. Jahrhundert ging immer weiter in dieſer Richtung; es lernte, ſtatt aneinandergereihter Einzelgeſtalten bewegte Vorgänge zu ſchildern, die Menſchen zueinander in geiſtige Beziehung zu ſetzen. Bei Dürer wird die Jungfrau, werden die Heiligen Nürnberger oder es ſtreitet doch das Streben nach möglichſt ſtarker Wahrheit mit der Erkenntnis, daß ſich die künſtleriſche mit der geſchichtlichen Wahrheit nicht decke. Denn Dürer war ſo wenig naiv, als er auf ſeinem Dreifaltigkeitsbild die ſächſiſchen Fürſten im Kleid ſeiner Zeit malte, wie es Gebhardt iſt, wenn er für die Heiligen ebenfalls das Gewand des 16. Jahrhunderts wählt. Dürer vergreift ſich wohl oft in der Darſtellung altertümlicher und fremder Trachten, weil die Hilfsmittel gering waren, ſolche zu erlernen, aber er hat genug geſchichtliches Gefühl gehabt, um Karl den Großen in „ſein Kron und Kleidung hoch geacht“ darzuſtellen und Apoſtel in einem damals nirgends üblichen, überlieferten Gewand. Savonarola bewirkte ähnliche Umkehr. Die Modegewänder ſchwanden aus den Bildern, und die Überlieferung kam zum Siege. Raffael iſt ſchon ſehr vorſichtig mit der Anwendung des Zeitkleides und hat gewiß nicht gern Leos X. Befehl ausgeführt, dieſen in ſeiner Papſttracht mitten in die Vorgänge der Stanzen hineinzuſetzen. Nur die höfiſche Gefälligkeit, die ihn von Michelangelo unterſchied, das mangelnde künſtleriſche Rückgrat hat dieſe von ihm ſelbſt ſicher als Mißgriffe erkannten Befehle ausführen laſſen. Dagegen ſtellt noch Paolo Veroneſe Chriſtus unter Leute ſeiner Zeit. Die Inquiſition hat dagegen Widerſpruch erhoben, in Spanien ähnliche Beſtrebungen einfach verboten.

Digitized by Google

Die Frage liegt also nicht so einfach, wie die Idealisten zumeist annehmen. Sie meinen, zu allen Zeiten sei das Gewand in kirchlichen Bildern ideal gewesen; nur die Naivität einzelner sei am Abgehen von diesem Gebrauch schuld. Rembrandt, der Antiquitätensammler, war sicher nicht naiv, sondern über diese Fragen klar. Wenn er Modernes in die Nähe Christi rückte, so tat er es mit künstlerischer Absicht, im Bewußtsein, einen geschichtlichen Fehler zu begehen, wie ihn z. B. der gelehrte Maler der Jesuiten, Rubens, nicht gern auf sich nahm. Ich glaube, daß jene die alten Meister so laut um ihrer Naivität willen rühmenden Kunstgelehrten irre gehen in ihrer Meinung, die im Grunde doch nur darauf beruht, daß sie sich so viel kenntnisreicher als jene fühlen.

Die Kunstgeschichte gibt also keine klare Antwort darauf, wie es mit der Kleiderfrage zu halten sei. Die wahre Kleidung Christi steht nicht fest; noch sind sichere Beweise nicht erbracht, wie sie beschaffen war. Man müsse denn des spanischen Malers Pacheco im 17. Jahrhundert erschienenes Buch als geeignet zur Belehrung betrachten oder Umschau unter den Reliquien katholischer Kirchen halten. Pacheco regelt den künstlerischen Ausdruck durch die Vorschriften der Inquisition. Gebhardt sagt sich nun wohl als Protestant, daß, wie uns die Bibel in Luthers Sprache überkommen sei, die biblischen Vorgänge uns im Gewande jener Zeit am eindringlichsten werden. Er hält sich an deren Realismus, und weiß, daß dieser auf uns bereits als Idealismus wirkt. Wollten die Künstler damals sachlich so zutreffend als möglich wirken, uns die Glaubenswahrheiten auch als Kunstwerke glaubwürdig machen, so hofft auch er, indem er an eine realistische Zeit anknüpft, wahr in künstlerischem Sinne sein zu können, ohne modern werden zu müssen in Äußerlichkeiten, wie es Schnitt und Farbe der Kleidung sind. Es handelt sich um ein Umgehen des modernen Gewandes bei durchaus moderner Absicht in den tiefsten künstlerischen Fragen.

Es ist, sagt O. J. Bierbaum, als ob Gebhardt, unfroh der deutschen Gegenwart, das eigentliche Land, die eigentliche Zeit der Deutschen mit der Seele gesucht habe, eine Zeit größerer Einfalt und noch reicherer Form; eine Zeit größerer Herzlichkeit, aber noch sprechender in äußerer Schönheit. Die christliche Heilsgeschichte dichtet er in die Zeit, in der das deutsche Wesen die Herrschaft und die Leitung hatte über die Kulturwelt. Und Hermann Helferich erklärt Gebhardts Gedankengang so, daß er die heiligen Geschichten

Digitized by Google

in der uns von den alten Meistern her vertrauten flanderischen und Nürnberger Tracht und Umgebung darstellte, um durch Fremdartiges nicht zu stören. Und dieser Ausweg sei so übel nicht, da wir einerseits kaum bemerken, daß dies ein erklügelter Ausweg ist — so sehr ergreift uns die allgemein menschliche Seelendarstellung — und andererseits, weil wirklich Flandern und Nürnberg immerhin näher lägen als Algier und Palästina, und auch die heiligen Figuren uns dadurch näher kämen. Freilich sagt Helferich nicht genau, wenn er von „uns" spricht, wen er meint. Sicher sich selbst und die ihm Nahestehenden, die gewöhnt sind, alte Bilder zu sehen. Aber wie viele sind dies im deutschen Volk! Der Ausweg ist gut, aber nur für die Kenner ganz gut. Er ist und bleibt ein Ausweg.

Zum Glück trifft Helferich nicht das wesentliche von Gebhardts Kunst. Diese liegt innerhalb der Zeit, seine Gestalten sind von der strengsten Absicht auf Wahrheit durchdrungen. Das Drum und Dran ist aus dem 16. Jahrhundert, das Bild selbst, alles, was eigentlich künstlerisch ist, stammt aus unserer Wahrheit. Es steckt wohl ein wenig Sittenbild darin, es ist ein Zug religiösen Genres damit verknüpft. Der tote Christus liegt in einem Zimmer der Lutherzeit, um ihn trauernd, um die Leiche bemüht, Menschen aus unserem Jahrhundert in den Kleidern jener: Eine wunderliche Vermischung der Gedanken, ein wunderlicher Trost für unsere Zeit, daß sie sich zwar die Umgebung Christi aus sich selbst heraus vorzustellen vermag, doch nur im Gewande einer anderen. Es ist das Zagen vor dem Bruch mit der Überlieferung, die Furcht vor dem Kampf mit dem alten Idealismus, die Unfreiheit im Wollen der Sache selbst. Das, was Gebhardt über viele erhebt, ist aber die Tiefe seiner Wahrheitsliebe. Er hat öfter seine Studien ausgestellt. In ihnen lernt man ihn lieben und verehren. Er nahm in seiner Weise das Christentum als das Evangelium der Armen, nicht als das der schönen Leute. Er sucht nach den Köpfen, nach den Menschen, denen das Christentum eine Pflicht der Liebe und ein Trost in Leiden war, und er findet dort nicht die idealen, der Zufälligkeiten entbehrenden Gestalten. Arbeit und Not verschönen den Menschen nicht; Fleiß und Geduld ziehen ihre Falten in die Gesichter; der innerliche Kampf und sein Sieg, die innerliche Ruhe sprechen sich im Knochenbau des Kopfes, das Schaffen wie das Beten in der Gestaltung des Körpers aus. Die

Digitized by Google

ſchöne Seele in ſchönem Körper iſt griechiſch; die fromme Seele in durcharbeitetem Körper iſt chriſtlich und deutſch. In Gebhardts Bildern iſt trotz allen ſonderbaren Verklauſulierungen im äußeren Erſcheinen eine tiefe Ehrfurcht vor dem Wirken des Chriſtentums, vor der innerlichen Erlöſung, die es dem unter der Laſt des Lebens Gebeugten bot.

Vielfach hat ſich Gabriel Max mit den Aufgaben chriſtlicher Malerei beſchäftigt. Als Maler hat er ſich ſtets zu den Realiſten gehalten, ſelbſt in den Tagen, da ſeine Genoſſen in der Pilotyſchule jüngerem Realismus ſcharf entgegentraten. Man ſoll die Künſtler nach ihren ſtarken, nicht nach ihren ſchwachen Seiten betrachten. Die ſo beliebten hübſchen Mädchenköpfe, mit denen Max den Kunſtmarkt verſieht, gehören nicht zu ſeinen ernſten Schöpfungen, mögen ſie noch ſo feierliche Namen tragen. Er ſuchte mehrfach ſich in ſeiner Weiſe die Wunder zurechtzulegen, ſie erklärend zu verſtehen. Wolfgang Kirchbach hat ganz recht, wenn er ihn von ſpiritiſtiſchen, ſomnambulen und hypnotiſchen Lehren berührt darſtellt, wenn er in ſeinen Bildern Chriſtus als eine Art Heilmagnetiſeur erkennen läßt. Als die Hypnoſe von Hanſen ſeit 1876 in den Tingeltangels zuerſt für Geld gezeigt wurde, erklärte ſie der geſunde Menſchenverſtand einfach für Schwindel. Jetzt führt man ſie auf gewiſſe körperliche Zuſtände zurück, die die Erweckung einer Vorſtellung durch eine andere bei gewiſſen Menſchen erleichtern und dieſen dem Willen eines anderen untertänig machen. Man hat eingeſehen, daß Tatſachen hier im Spiele ſind, und daß dieſe wieder auf anderen Tatſachen beruhen. Man hat dieſen gelehrte Namen gegeben und den früheren Schwindel nun als wiſſenſchaftliches Geſetz bezeichnet. Klüger geworden über das Weſen der Hypnoſe iſt man meines Wiſſens dadurch nicht. Aber der Maler ſah ſie wirkſam und erkannte die Erſcheinung der Menſchen unter der Wirkung des neuen Wunders, eines Wunders mehr, das nicht dadurch aufhört eines zu ſein, weil man ſeine Wirkungen in gelehrte Fächer gebracht hat. Max ſuchte die vor ſeinen Augen ſich abſpielende Form der Wunder für die der chriſtlichen Urzeit zu verwerten. Darin iſt ein Reſt Rationalismus, und damit eine Brücke ins Verſtändnis ſelbſt der dieſem feindlichen Theologen. Denn trotz alles Sträubens ſind ſie den Realismus noch nicht ganz los. Die Mutter Gottes wurde mehr und mehr eine bleichſüchtige ſomnambul angelegte Frau, die einen nervöſen Sohn zur Welt gebracht

Digitized by Google

hat, so schildert Kirchbach Maxens Kunst. Denn das Haar des Tote erweckenden Jesus ist ganz dünnfaserig geworden; alle Wunderkräfte scheinen in die Handnerven Jesu übergegangen zu sein; er erhält ganz das Gepräge unserer Hypnotiseure, die sich durch die peripherischen Nervenaufregungen ihrer Heilmethoden künstlich das Nervensystem schwächen. Der Ausdruck der Madonnenaugen wird rätselhaft, die Pupillen erweitern sich wie bei Kurzsichtigen, aus den heiligen Figuren ist ein Geschlecht von wundersamen Hysterikern und Mondsüchtigen geworden, während sie bei Michelangelo und Rubens von derbester Gesundheit strotzen.

Rein künstlerisch, fährt Kirchbach fort, ist sicher außerordentlich viel Eigenartiges entstanden. Ein Versuch eines geistreichen Mannes, mehr den höchsten Aufgaben seines Schaffensgebietes gerecht zu werden! Denn Max bleibt nicht bei der Erfahrung stehen, die er in der séance machte. Das Wundersame sucht er zu steigern; das Schwache, Krankhafte, Schattenartige zu vertiefen; dem Überirdischen auf einem neuen Wege künstlerisch gerecht zu werden. Man kann daran zweifeln, ob der Weg der rechte ist — und mir, der ich leider nie einer séance beiwohnte, will er nicht geeignet scheinen; aber man sieht an der Vielseitigkeit der Versuche das Bedürfnis der Zeit, über den ihr zur Last gelegten Materialismus mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln hinauszukommen. Das Mitkämpfen um die Vorwerke der höchsten Kunst scheint mir eine würdigere Tätigkeit als das Schmälen darüber, daß trotz allen Stürmens die Feste selbst noch nicht erobert wurde. Denn dieser Materialismus wird nicht durch Ablehnung, sondern nur durch Überwindung aus sich selbst heraus besiegt werden.

Daß dies geschehe, dazu hat Uhde wohl das meiste getan. Auch er hat die Aufgabe wohl nicht zum widerspruchsfreien Abschluß gebracht, aber er hat einen guten Kampf gekämpft und kämpft ihn weiter.

Man hat die Apostel in Uhdes Abendmahl eine Verbrecherbande genannt und sich über ihre Häßlichkeit entsetzt; man sagte, er habe sich die Modelle von der Straße zusammengelesen und sich nicht einmal die Mühe gegeben, sie der Tracht nach in die Vergangenheit zu versetzen, sondern sie gemalt, wie er sie aus dem Schmutz aufgeklaubt habe. Das ist einfach nicht wahr. Gerade die Geistlichen werden gut tun, sich die Gesichter genau anzusehen. Es sind freilich keine schönen Männer. Auf solche ist

Digitized by

Original besitzt Ernst Seeger, Verlagsrecht Franz Hanfstaengl

Digitized by Google

aber auch Christus wohl nicht ausgegangen, als er unter den Fischern und Bauern seine Nachfolger suchte. Es sind ausgearbeitete Köpfe. Aber wer etwas menschenkundig ist, der vergleiche sie — nicht mit jenen Lionardos, der selbst ein Neuerer war — sondern mit den Aposteln der idealistischen Schule des Plockhorst, Hofmann und anderer, und frage sich ehrlich: wenn du darauf ausgehst, Männer zu suchen, nicht um mit ihnen Staat zu machen, sondern um Gehilfen zu finden, die mit dir in schwerer Arbeit selbstentsagend wirken sollen, die sich ganz hingeben sollen an ihre hohe Aufgabe bis in den Tod, wirst du als Seelenergründer jene mit den wohlgepflegten Gewändern und gescheitelten Locken, jene auf äußere Würden haltenden, bärtigen Männer mit Gewand wählen, über die schon Rietschel höhnte? Wirst du nach den kunstgerecht gepflegten Händen entscheiden? Oder wirst du diese harten, sorgen- und lebenserfahrenen Leute vorziehen? Wirst du die wählen, die so manierlich zu sitzen wissen, oder jene, die mit arbeitschweren, des Ruhens entwöhnten Händen so wuchtig auf den Tisch sich stützen, die den Kopf in die Faust begraben im Horchen auf das Wort? Ist hier die Schönheit nicht ein Hohn auf den Ernst?

Sie tragen schöne Gewänder, die Apostel der Idealisten. Umsonst habt ihr, sagt der Evangelist, das Himmelreich empfangen, umsonst gebt es auch; ihr sollt nicht Gold noch Silber noch Erz in euern Gürteln haben, auch keine Tasche zur Wegfahrt, auch nicht zween Röcke, keine Schuhe, auch keine Stecken. Denn ein Arbeiter ist seiner Speise wert! Nicht zween Röcke, wiederholen die anderen Evangelisten. Welchen Einfluß haben diese Worte auf die Welt gehabt; wie mühten sich die Mönche, ihnen durch ein härenes Gewand gerecht zu werden! Und doch wirft man Uhde vor, daß sein Gewand nicht der hohen Träger würdig sei; und doch sind wir gewohnt, die Apostel im sauberen, wollenen Unterkleid und Oberkleid zu sehen, in blau, rot, gelb leuchtenden, augengefälligen Farben. Und hier ein fahles Grau, ein ungefälliger Schnitt! Mit Vorsicht vermied Uhde im Abendmahl die Tracht unserer Zeit, ohne dabei die irgend einer früheren nachzuahmen. Gerade die Überwindung der Kleiderfrage dadurch, daß er sie umging, daß er ein ganz unscheinbares Gewand wählte, ist ein Schritt zur Befreiung von einer den Eindruck störenden Fessel. Aber die nicht heiligen Gestalten sind die des heutigen Volkes; nicht des

Digitized by Google

ſonntäglich aufgeputzten, nicht die des eleganten Städters oder des intereſſanten Koſtümbauern, ſondern wieder die unauffälligſten. Uhde ſuchte in ſeiner Weiſe die heiligen Geſchichten einerſeits aus dem Kreiſe gedankenloſer Herkömmlichkeit oder wiſſenſchaftlicher Tüftelei herauszuziehen, indem er die Unbefangenheit der Alten aufnahm, die eigene Zeit maleriſch zu verwerten. Das hatte man ſo lange erſehnt und dann, als es kam, für eine Ungeheuerlichkeit erklärt. Aber ich habe es an ſolchen, die ſich in Uhdes Bilder hineinlebten, die es verſuchten, ihnen gerecht zu werden, nur zu oft erlebt, daß der Meiſter ſie für ſich gewann. Sie wird fortwirken, dieſe Unbefangenheit, nach der man ſo lange gerufen hat.

Aber mit der anfangs gewahrten Vorſicht war auf die Dauer wieder nur ein Ausweg gefunden. Es mußte die Wahrheit bekannt werden. Es kamen die Bilder, in denen die Jungfrau am Arm Joſefs im Kleide unſerer Zeit durch die gaserleuchtete Schneenacht nach der unwirtlichen Stätte ihrer ſchwerſten Stunde wankte. Die Wahrheit forderte dieſe letzte Folgerung.

Es handelt ſich nicht darum, zu erklären, Chriſtus ſei in unſere Zeit eingetreten, Chriſti Zeit decke ſich mit unſerer; ſondern darum, daß die Kleiderfrage nebenſächlich iſt neben der der künſtleriſchen Wahrheit. Und daß der Mann des 19. Jahrhunderts nur in ſeiner Zeit das Wahre finden kann, da er nur dieſer unbefangen gegenüberſteht. Uhde tut nicht, als halte er ſeine Bilder für geſchichtlich richtig; er ſagt nur, dieſe geſchichtliche Richtigkeit iſt gleichgültig neben der höchſten Frage der Kunſt, der künſtleriſchen Wahrheit. Wir müſſen die Empfindungen, die wir durch das Bild erwecken wollen, auf Erlebtem, aus Gegenwärtigem aufbauen, ſollen ſie wirkſam ſein. Mit dem an Fremdes ſich lehnenden Idealismus kommen wir nur zum lebenden Bild, das gefällt, das rührt. Wollen wir die Herzen tiefer packen, ſie erſchüttern, ſo müſſen wir ſie dort treffen, wo ihre Lebenserfahrungen ſitzen. Das Chriſtentum hat ſeinen Weg nicht gemacht, weil es ſchön iſt, ſondern weil es die Liebe iſt.

Die Geiſtlichen fanden in dieſen Bildern zu wenig des Göttlichen; ſie ſahen zu ſehr den Menſchen, nicht ſein Urbild, das Ideal. Bleiben ſie auf dieſem Grundſatz ſtehen, ſo führt ihr Weg zur Feſtſtellung des Typus. Dann muß die Kunſt die Fahne ſtreichen, dem Byzantinertum Pinſel und Meißel in die Hand

Digitized by Google

drücken. Denn sie kann nur den Menschen darstellen, das sinnlich Wahrnehmbare. Will die Kirche ihre Dienste, so muß sie damit rechnen. Das Judentum ist kunstfeindlich, der griechische Idealismus in der christlichen Kirche ist es kaum minder, denn er ist der Kunststillstand.

Viele, solche die vom kirchlichen und solche die vom idealistischen Standpunkt Uhdes Bilder betrachteten, fanden sie sozialdemokratisch. Der frühere Rittmeister bei den sächsischen Gardereitern und Sohn des Präsidenten des evangelisch-lutherischen Landeskonsistoriums in Sachsen hat schwerlich je in seinen kirchlichen und politischen Ansichten geschwankt. Kirchbach nennt seine Gestalten Fabrikarbeiter, grenzenlos Arme, Sachsengänger und Landarme. Uhde habe, als er sein malerisches Armenevangelium gab, des Spruches sich erinnert: Ich kam nicht einzuladen die Gerechten, sondern die Sünder zur Sinnesänderung. Kirchbach stellt es in Verbindung mit der Partei Stöckers, die die Armenfrage und die soziale Frage mit Hilfe des Christentums lösen will, als einer sozialen Botschaft. Er traf Uhdes Absicht wohl besser als jene. Sie ist sozial, weil sie modern ist. Seine Bilder sind nicht zur künstlichen Verehrung oder gar zur Anbetung geschaffen; sie verwahren sich aber auch dagegen, lediglich ästhetische Reize zu bieten. Die Religion mußte erfahren, sagt Vischer, daß sie an der Kunst eine Verräterin in ihrem Hause aufgezogen hatte. Die Götterbilder wurden schöner und schöner; und man mußte sich überzeugen, daß sie in ihrer vollendeten Schönheit nicht die Erbauung förderten. Das heißt: wenn einer sich von einem Gottesdienst erbaut glaubt, der sich den reichsten Schmuck der Künste anlegt, so möge er sicher sein, es ist zum größten Teil Kunstfreude, die er empfindet. Diese aber stimmt nicht religiös. Dem strengen Ernst der Religion gegenüber ist die Schönheit zerstreuend. Schönheit sehen ist etwas ganz anderes als im tiefen, dunklen Versöhnungsdrang eine Bildgestalt verwechseln mit einer Person, die es gibt, die da ist, an die man hinbeten kann. Die Sixtina hat nach Vischer nur gewonnen, daß sie aus der Kirche in ein Museum kam. Dort wurde sie, sagt er, als Götzenbild angebetet, hier betrachtet sie der ärgste Ketzer mit höchster Erhebung der Seele. Nicht das anzubetende, sondern das innerlich erhebende Bild sucht Uhde. Er bekämpft jenen Verrat der Kunst am Glauben, indem er an Stelle der Schönheit die Wahrheit zu setzen trachtet, den in

Digitized by Google

Formen eingesenkten, eingezauberten Lebensgehalt. Er will weder die zerstreuende noch die zum Gebet reizende Schönheit, nicht das griechische Ideal und nicht den Götzen. Er will, daß Christus seine Wirksamkeit dem Beschauer vorlebe, damit er sie durch die Kunst innerlich begreife, von ihr ergriffen werde. Und dazu braucht er die Anknüpfung an das Leben, an das, was uns selbst bewegt, an unsere eigene Zeit.

Der gesunde Menschenverstand freilich ist gegen ein Bild, auf dem Christus in das Zimmer eines modernen Arbeiters tritt, an einen Tisch, über dem die Petroleumlampe hängt. Man soll nicht allzuviel auf diesen Menschenverstand pochen. Wenn ein Rind sein ganzes Leben lang grünes Futter fraß, so sagt mir mein Menschenverstand, von dem auch ich glaube, daß er gesund sei, daß es auch inwendig grün aussehen müsse. Erst durch das Schlachten haben wir erfahren, daß Blut und Fleisch rot gefärbt sind. Warum das so sei, hat bisher der Verstand aller Verständigen noch nicht herausgebracht. Weil oxydiertes Eisen rot ist und die Blutkörperchen eisenhaltig sind, sagen die Ärzte. Aber warum ist Eisen rot? Das ist Erfahrung auf Erfahrung gehäuft, nicht ein Erkennen von Gründen durch den Menschenverstand. Mit dieser trügerischen Waffe kommen wir selbst in der Wissenschaft nicht weit, wenn die den Verstand nur zu oft auf Fehlgriffen überraschende Beobachtung nicht die Gedanken leitet. Die Becher der Kunst aber wird man vergeblich mit dem Fluten des Verstandes zu füllen suchen. Die Sixtina kann nicht auf Wolken stehen, wenn sie so körperlich gebildet ist, wie Raffael sie malte; die Heiligen können es noch weniger; das Christkind hat Körperformen, die unkindlich sind; Christus kam übrigens als Mann, nicht als Kind in den Himmel; es ist eine Torheit, Raffael zu glauben, daß der heilige Sixtus im Himmel im Kirchenornat hinter einem grünen Vorhang kniee und seine Krone auf das Fensterbrett unter diesem gestellt habe. Kurz und gut: nach dem gesunden Menschenverstand ist das ganze Bild eitel Unsinn; nur ein solcher, den wir zu dulden uns gewöhnt haben. Ja, ich möchte glauben, der Verstand, der gegen Uhde spricht, sei im Grunde weiter nichts als Plattheit; es sei recht gleichgültig, ob der Maler historisch oder nach der Überlieferung treu den Vorgang darstelle, wenn er nur das, was in ihm lebt, erschöpfend wiedergibt, und wenn das Wiedergegebene nur des Malens und Betrachtens wert ist.

Digitized by Google

Wer ist Richter darüber, daß dies bei Uhde der Fall sei; jener, der nicht ergriffen wird von der Kraft des Bildes, oder der, der ergriffen wird? Eine Predigt ist gut, ob sie gleich viele nicht verstanden, wenn sie nur einen packt. Und haben wir nicht zu oft schon erlebt, daß, was einst verkehrt, unschön, feindselig der Menge gegenübertrat, was zu vernichten sie eifrig bemüht war, sich später als das Gute offenbarte! Man hat so sehr gelacht über Richard Wagners Wort von der Zukunftsmusik: Das, was euch jetzt häßlich erscheint, wird euch einst schön erscheinen. Wie viele haben die Wahrheit des Wortes an sich selbst erfahren, wie gewaltig bekundete sie sich an den Völkern! Die Musik blieb dieselbe, die Menschen blieben im Grunde dieselben. Nur die Beziehungen zueinander wandelten sich!

Ob ich Uhde zu hoch nehme? Ich könnte vieler Kenner Wort anziehen, die seine Kunst tiefer einschätzen. Ich spreche hierbei nicht von seinen grundsätzlichen Gegnern. Helferich, einer von jenen, die das Künstlerische in der Kunst am feinsten zu finden wissen, wirft ihm in seinem Büchlein Neue Kunst (1887), einem der anregendsten, das in unserer Zeit geschrieben wurde, Eintönigkeit vor. Für die Uhdeschule gebe es nur die Beleuchtung von rückwärts, sie erkenne nur geweißte Wände an, beschäftige sich nur mit Fußboden von Ziegelbelag, nehme als Stühle nur die holländischen Strohstühle mit hohen Lehnen; Menschen gebe es für sie nur mit blassen Gesichtern und mit sehr großen Füßen. Er zweifelt an der Echtheit des Naturalismus. Uhdes Natur sei gemischt. Er setze sich grübelnd und absichtlich über den geschichtlichen Sinn hinweg und hoffe, daß die Fehler und Zeitwidrigkeiten von den rein menschlichen Vorteilen, der ungeschichtlich warmen Nähe und Vertrautheit der Figuren gesühnt werden. Helferich stören die Anklänge an Altes, daß Uhde am Eigenen zweifelnd auf den Christus der italienischen Renaissance zurückgegangen sei, das Zimmer des Lionardo aufgenommen habe; er findet im Bilde zu wenig Selbständigkeit und viel weniger Naturkenntnis. Die Köpfe aber seien tief und rührend, das Ganze von feierlicher Wirkung.

Der französische Kritiker André Michel erzählte 1889, er habe den Leiter eines großen deutschen Museums, das vollgestopft war mit anmutig aufgeputzten Süßmalereien, gefragt, wie es komme, daß unter den Bildern nichts von Uhde sei. O, Sie lieben ihn

Digitized by Google

ja doch nur, weil er französisch malt! habe die Antwort gelautet. Und nun fährt der Franzose fort: Nein, Uhde gehört seinem Vaterlande an; was er sagt, hat vollen germanischen Laut; und wenn er was aus Frankreich entnommen hat, so nicht mehr als die Franzosen der dreißiger Jahre von den Engländern und Holländern! O. J. Bierbaum führt noch mehr französische Urteile auf. Amédée Pigeon sagt: Uhde hat keinen Geistesvorgänger unter den Franzosen: Es ist der alte deutsche Traum, der erhabene Traum eines Dürer und eines Bach, der sein Herz erfüllt. Ohne Zweifel hat ihm auch Rembrandt Träume eingegeben, aber es ist keine Nachahmung, es ist ein Meisterwerk. Louis Gonse sagt: Uhde ist der größte deutsche Maler, wohlverstanden nach Menzel; aber Menzel gehört der Vergangenheit an und Uhde stellt die Zukunft dar! Und nicht nur das Deutsche, sondern auch das Unkatholische sehen die Franzosen deutlicher als wir. Es kommen die Bilder, sagt einer von diesen, aus dem Lande der Lollharden, aus einer Schule, in der man ebenso die Natur selbst beobachtete, wie man die Bibel selbst las.

Immer erbitterter wurden die Angriffe auf den Künstler, als er, in seiner Bahn ruhig fortschreitend, die wichtigsten Vorwürfe der heiligen Geschichte im Geiste unserer Zeit darzustellen wagte. Denn ein Wagnis ist es nach jeder Seite, ein solches, das nur ein sehr frecher oder ein von der Kraft seines Ernstes tiefüberzeugter Mann unternehmen kann. Mein Bruder Fritz Gurlitt, der Uhdes Bedeutung sofort erkannte, bat mich 1887, über Uhde etwas zu schreiben. Bisher war diesem fast nur in Julius Elias ein Verteidiger erwachsen, der sich aber selbst mit Mühe die Angriffe vom Halse hielt. Uhde antwortete auf meinen Aufsatz in der Leipziger Zeitung, dieser habe ihm wieder Mut gemacht; er könne nun mit um so mehr Eifer und Freude an seiner Heiligen Nacht arbeiten, der die ehrenden Worte zu gute kommen würden. Mich soll's freuen, Anteil an dem Werke zu haben, wenn auch bescheidenen; denn es scheint mir eine der vornehmsten Offenbarungen von Uhdes malerischem Sinn. Wer einmal mit wirklich sehenden Augen durch das Halbdunkel dieses Bildes gewandert ist, der hat aus ihm eine wunderbare Klarheit mit heimgenommen, wenn ihm vielleicht auch die Tränen eine Zeit lang das Sehen erschwerten. Hier mehr als sonst in einem anderen Bild ist die volle Aussöhnung mit der Wirklichkeit erreicht; hier findet der sich ohne

Digitized by Google

Vorurteil Darbietende den echten Frieden, den hohe Kunst zu geben vermag. Man hat das Bild, als es vor der Öffentlichkeit erschien, eine niederträchtige Blasphemie, die Jungfrau eine Dirne genannt, die die Frucht ihrer Gemeinheit in einer Spelunke ans Leben brachte. Und man hat damit wacker geurteilt. So urteilte wohl der Pharisäer, wenn man ihm, auf den aus dem Elend Hervorgehenden hinweisend, den Heiland verkündete; so ist es wohl die Absicht der Bibel, daß sich die Gecken der Gesetze, sei es der pharisäischen oder der ästhetischen, über die zu den Tiefen der Menschheit sich niedersenkende Botschaft erhaben fühlen sollen; so urteilte wohl auch der Römer, der Grieche über die jungfräuliche Mutter, die im Stalle gebar.

Der aber, der sich an Rembrandt im Sehen geschult hat, wird mit Staunen erfüllt von der Feinheit der künstlerischen Empfindung, dem bläulichen Dämmern in dem unwirtlichen Gelaß, dem unsicheren Streiten der schwachen Lichtquellen untereinander um die Herrschaft über den nächtlichen Dunst im Raum, dem langsam sich erhellenden Schein über dem Chor der Engel, der ein Chor von armen Kindern ist, die das Kind, den Erlöser begrüßen. Dies alles ist im Bilde, ist da in außerordentlicherem Reichtum; es kommt freilich nur für den heraus, der es sucht. Aber wer es fand, dem steht es in unanfechtbarer Herzlichkeit stets vor Augen.

Wie rasch hatte sich der Naturalismus, den noch Fiedler in der Feststellung der Wirklichkeit, in einer falschen, armseligen Gelehrsamkeit enden sah, ganz verändert! Wohl plagten sich viele, einen Eindruck wiederzugeben, den sie in der Natur sahen, fanden sich befriedigt in der Bewältigung dieser künstlerisch hochstehenden Aufgabe. Aber die Absage an den Inhalt war nicht erfolgt. Im Gegenteil, das Ringen um ihn, ebenso wie jenes um die ideale Form sollte erst recht beginnen, gerade durch den Realismus.

Die jüngere Kritik nahm sich mit ähnlicher Leidenschaft, mit der die ältere sie bekämpfte, des jungen Realismus an. Sie suchte ihn auch ästhetisch zu begründen, für sein Gefallen einen Grund zu suchen.

Die eigentümlichste Erscheinung dürfte hierin der Dichter Arno Holz sein, der in seinem Buch über die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze wohl zunächst an die Dichtung dachte, es aber auch an Seitenblicken auf die Malerei nicht fehlen ließ. Er wendete sich gegen Zola, diesen überbietend. Kunst ist die Natur,

geſehen durch ein Temperament, hatte Zola geſagt und dabei noch den entſcheidenden Ton auf das Temperament gelegt. Holz meint, die Kunſt habe das Beſtreben, wieder Natur zu ſein, ſie erreiche dies nach Maßgabe der jeweiligen Bedingungen ihres Entſtehens. Und dabei iſt er der Anſicht, daß die Kunſt ſteige, je mehr ſie Natur werde und je weniger die Bedingungen hervortreten. Man ſieht eine neue Feſtſtellung der ſchöpferiſchen Abſicht in der Form eines Geſetzes. Der Naturalismus geht hier auf die völlige Unſichtbarmachung des Künſtlers im Kunſtwerk aus. Er will nicht den Spiegel der Natur abgeben, ſondern zur Fenſterſcheibe werden, durch die man die Natur ſieht. Dieſer hier mit beſonderer Klarheit ausgeſprochene Gedanke iſt für die Kritik der Zeit maßgebend. Er überbietet Taines und Zolas Anſichten durch die Entſchiedenheit, mit der der Natur das Vorrecht gewahrt iſt. Nicht das iſt hier von Wichtigkeit, ob Holz mit ſeiner Anſicht recht habe oder nicht, ob er ſie heute noch aufrecht erhält, oder nicht. Vielmehr iſt das entſcheidende, daß die volle Abſage von der romantiſchen Äſthetik alsbald darauf hindrängte, ſich zu einer neuen Lehre zuſammenzuballen, die neue Kunſt grundſätzlich zu erklären.

Die Anſchauung, daß die Wahrheit das Grundweſen aller Schönheit enthalte, tritt auch in den Werken der Künſtler ſelbſt hervor. Es beginnt eine Zeit der Durchſuchung der Welt nach neuen und doch wahren Eindrücken, eine Zeit der Wagniſſe, das bisher der Kunſt am fernſten Liegende wahr darzuſtellen, das im Leben als häßlich Empfundene im Bild durch Wahrheit als ein Schönes wirken zu laſſen. Die ältere Kritik und die große Menge der Beſchauer war empört über das, was ſich ihr darbot. Die Künſtler ſelbſt bekämpften einander in noch nicht dageweſener Heftigkeit. In München kam es zu einem Bruch, indem ſich einige, zumeiſt realiſtiſche Künſtler von der Kunſtgenoſſenſchaft trennten und, bald andere um ſich ſammelnd, ſeit 1893 als Sezeſſion ſelbſtändig ausſtellten. Ähnliches war in Paris, in New York, in London vorausgegangen; in Berlin, Dresden, Karlsruhe und eigentlich überall, zuletzt in Wien vollzog ſich die gleiche Scheidung. Gegenüber ſtanden ſich anfangs zumeiſt die Maler der Pilotyſchule und die Realiſten Liebermannſcher Richtung. Zwiſchendurch quirlten die Sonderbeſtrebungen verſchiedenſter Art.

Es wurde mit ſchwerem Geſchütz hin und her geſchoſſen. Die Jahre der größten Heftigkeit dürften die zwiſchen 1891 und 1894

Digitized by Google

gewesen sein. Der Maler Wilhelm Trübner, der zwar kein Hellmaler, wohl aber einer der feinsten und kraftvollsten Nachbildner des Tones in der Natur ist, Leibl verwandt in der tiefen, gesunden, erwärmenden Farbe, war einer der ersten, die in der Schrift Das Kunstverständnis von heute, den Kampf aus den Zeitungen in besondere Druckhefte verlegten. Wohl ein Dutzend ähnlicher Bücher setzte den Streit fort. Der Zorn wuchs; die Schriften haben zum gegenseitigen Verständnis wenig, um so mehr zu gegenseitiger Erbitterung beigetragen. Auch in Richard Muthers Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert, die 1893 erschien, wirkt die Kampfbestimmung noch entscheidend nach. Jedenfalls aber tat dieses ausgezeichnete Buch vorzügliche Dienste. Es belehrte wenigstens die Welt über die Vorgänge in allen Kulturländern, über den inneren Zusammenhang der Bewegung; es zeigte sie als geschichtlich geworden, nicht auf der Willkür Einzelner beruhend. Muther beurteilte die einzelne Erscheinung aus der Kenntnis der Gesamtkunst. Er schrieb rasch, und tat gut daran. Denn er mußte bei dem raschen Fortschreiten der Zeit fürchten, daß seine Ansichten sich während des Schreibens ändern werden. Darin liegt seine Schwäche, daß er noch einen Standpunkt zur ganzen Kunst zu erlangen suchte. Er wollte noch geistig über ihr stehen, er scheute sich noch anzuerkennen, daß auch er nicht still steht, sondern sich geistig bewegt; daß also das Bild, das er von der Kunst zu geben vermag, notwendigerweise alljährlich ein anderes sein muß. Das Buch erfuhr heftige Angriffe, nachdem es mit Recht außerordentlich gefeiert worden war. Denn die Gelehrten fanden, daß sich Muther gegen ihre Gesetze in Benutzung des Anführungszeichen vergangen habe. Er hatte ganze Sätze anderer in seine Ausführungen eingewoben, ohne dies äußerlich zu kennzeichnen; hier die Beschreibung eines hübschen Mädchens aus einem Roman auf ein hübsches Bild angewendet und dergleichen mehr. Das ist ein Verbrechen. Denn in Deutschland darf man, ohne seiner wissenschaftlichen Ehre etwas zu vergeben, dicke Bücher schreiben, in denen alle Gedanken von anderen ohne deren Zustimmung erborgt sind; aber man darf beileibe nicht zehn Zeilen der Ausdrucksform entlehnen, ohne sie durch jene Zeichen kenntlich zu machen. Nicht der Inhalt der Wissenschaft ist das zu schützende Eigentum, sondern das geschriebene Wort ist es.

Erst durch Karl Woermanns vornehmes Buch Was uns

Digitized by Google

die Kunſtgeſchichte lehrt kam ein ruhiger Ton in die Beſprechung. Karl Neumanns Kampf um die Neue Kunſt und einige ähnliche Schriften halfen an der Beſänftigung durch Verſtändnis weiter arbeiten. Die Gegner des Realismus ſetzten dieſem zumeiſt einfaches Nichtverſtehen entgegen. Ein kluger Mann wie der Muſeumsdirektor Aldenhoven in Köln war der Anſicht, ſo wie die Neuen malen, habe er als Quartaner ſeinen Tuſchkaſten verwendet. Er hielt deren Schaffen einfach für Schmiererei. Der Herausgeber der geachteten Zeitſchrift Die Grenzboten, J. Grunow, glaubte einen hinreichenden Bericht über die Sezeſſion und deren Wirken zu geben, wenn er erzählte, beim Hinausgehen aus der Ausſtellung habe ein anderer ihm als Ergebnis ſeiner Kritik zugeraunt: Lausbuben! Die Zeugniſſe laſſen ſich dutzendweis anführen, daß ruhige Männer der feſten Überzeugung waren, es handle ſich um eine Anzahl Böſewichter und Verführter, die aus ganz unbegreiflicher geiſtiger Verworfenheit der Schönheit den Krieg erklärt und ihre Grundlage, den Inhalt, in einer Erbitterung erregenden Weiſe bekämpft hätten. Daß es in der Kunſt vor allem auf künſtleriſchen Inhalt ankomme, daß die Feinheit im Beobachten und Darſtellen von Lichtmaſſen und Tonwerten ſolcher ſei, das kam ihnen nicht in den Sinn, davon wollten ſie ſich nicht überzeugen laſſen. Die älteren Maler hielten die Neuen für Burſchen, die nichts Rechtes gelernt haben und nun durch Unverſchämtheit Aufſehen erregen wollten. Sie ſahen in ihrem Vorgehen nur die Frechheit der Unfähigen, die ſich über das Schaffen ehrlicher Arbeit hinwegſetzen und die Gelegenheit benutzen, daß Schmiererei jetzt von kunſtunverſtändigen Schreibern in den Zeitungen geprieſen würde. Man glaubte ganz ehrlich an eine Verſchwörung gegen die Schönheit, angezettelt von unfähigen Künſtlern und feilen Kunſtſchreibern. Der Gedankengang war dabei der, daß doch unmöglich das Häßliche ſchön ſein könne und wenn auch Hunderte es bewunderten. Daß aber das von der ganzen Schule Gebotene häßlich ſei, darüber waren alle Unterſuchungen von Übel, das ſagte ihren Gegnern das ſchlichte Empfinden, die Kenntnis älterer Kunſt, die ganze Entwickelung früherer Jahrhunderte. Jene Bewunderung konnte nur aus einer geiſtigen oder ſittlichen Krankheit hervorgehen. Narren oder Leute mit unkünſtleriſchen Nebenzwecken waren es, die ſich in ihr zuſammenfanden. Denn jedem, der zu ſehen vermag, ſo ſagten ſie ſich, muß doch klar ſein, daß Bilder, die

Digitized by Google

keinen würdigen Gegenſtand behandeln, die keinen planmäßigen Aufbau zeigen, die weder ſchönen Ton noch ſchöne Farbe und ſchöne Zeichnung haben, die alſo aller Grundbedingungen der Kunſt entbehren, nicht ſchön ſein können. Dazu waren ſelbſt alle Künſtler, die ihr Leben in fleißigem Lernen nach der Natur verbracht hatten, Mappen voll ſorgfältiger, die Natur bis in ihre letzten Flächen und Linien verfolgenden Skizzen beſaßen, der Überzeugung, das es einfach eine Unverſchämtheit einiger junger Bürſchchen ſei, ihnen vorzuwerfen, ſie hätten die Natur nicht genug beobachtet, nicht richtig geſehen. Verglichen ſie ihr Bild der Natur mit dem der Neuen, ſo fanden ſie ſich im Recht. Nach ihrer Überzeugung hatten ſie die wahre Wahrheit, jene die manierierte, falſche, von ein paar franzöſiſchen Verführern entlehnte. Sie konnten jenen ihre Sorgfalt vorweiſen gegenüber dem Geſchmier der anderen, bei denen ſie oft nicht erkannten, was für ein Gegenſtand dargeſtellt ſein ſolle; ſie konnten ſich darauf berufen, daß ſie mit der Natur durch die Liebe verſchmolzen ſeien, mit der ſie ihr in die Einzelheiten nachgingen, während jene nur die großen Eindrücke in grob erſcheinenden Strichen feſthielten; ſie konnten ihr Recht dadurch erhärten, daß ſie in der Natur das fanden, was auch die größten Meiſter aller Zeiten in ihr als das Edelſte, Beſte erkannten; während die Neuen nach Eindrücken ſuchten, die ein Raffael, ein Rubens mit Abſcheu von ſich gewieſen hätte; ſie konnten endlich die ungeheure Menge des deutſchen Volkes aufrufen zur Wahl zwiſchen ihrer und der neuen Kunſt. Über den Ausfall des Urteils konnte kein Zweifel ſein!

Digitized by Google

Achtes Kapitel.

Die Kunst aus Eigenem.

Neben der Pilotyschule lief in München stets eine Anzahl Wilder her, die meist den eigentlichen Führern durch ihre Selbstständigkeit unbequem, oft aber auch durch ihre Eigenart „interessant“ waren. Nacheinander hatten dort Marées, Feuerbach, Hildebrand, Viktor Müller, Böcklin, Thoma, Klinger eine Zeit lang gewirkt, meist ohne daß einer sich um den anderen viel gekümmert hätte. Man war sich unter den Künstlern bewußt geworden, daß etwas in ihnen stecke; man fand, einige mit Widerwillen, andere mit freundschaftlicher Sorge, in ihnen einen starken künstlerischen Geist wirksam, eine nach Neuem, Eigenartigem drängende Kraft; aber man sah zugleich, daß diese in Gebiete hinüberleite, wohin zu folgen dem geschmackvollen Künstler nicht möglich sei. Männer von der Kraft des Lenbach oder Reinhold Begas haben nie aufgehört, den meisten dieser Künstler ihre volle Bewunderung zu zollen; den Kritikern versagte zumeist die Aufnahmefähigkeit; sie fühlten sich von den Neuerern abgestoßen; sie mußten sie mit Zorn oder Hohn behandeln; sie konnten sie nicht ernst nehmen.

Adolf Bayersdorfer war der Mann, der dem Kreise auch vor der Öffentlichkeit die Stange hielt. 1874 sprach er in einer später berühmt gewordenen Darlegung der künstlerischen Verhältnisse, wie sie die Wiener Weltausstellung 1873 zur Schau gebracht hatte, sich scharf gegen den Betrieb der Pilotyschule aus: Die Kunst habe sich auf den Stoff verlegt und sich freiwillig in dessen Dienst verloren; sie treibe ohne inneres Steuer, sei festgeklemmt an das jeweilige Programm, mit dessen wechselnder Wichtigkeit sie hilflos steige und falle. Die Einsicht des einzelnen Künstlers sei

Digitized by Google

verurteilt nach jenen Erſatzmitteln zu greifen, die das Nachdenken und die beſondere Stoffwahl darbiete, damit ſeine Kunſt durch den Prunk ihrer Nebeneigenſchaften den Mangel des weſentlichen zu verdecken imſtande ſei. Die Geſchichts- und Genremalerei ſuche geiſtreiche Schlüſſe und Zugehörigkeiten zu erwecken, die ſichtbare Darſtellung ſei nur das veranlaſſende Werkzeug zur Erzeugung eines nicht ſinnlichen, ſondern auf Überlegung beruhenden Inhalts, den die alten Meiſter unter ähnlichen Bedingungen deutlich und ehrlich durch Spruchbänder und Inſchriften ausgedrückt haben. In dieſer Art des Malens von weltlichen Lehrſätzen, von Bruchſtücken des in den Kunſtformen eingekleideten Wiſſens ſehe man die künſtleriſche Tiefe. Die großen Meiſter der Vergangenheit, auf die man ſich ihre Formen nachbildend berufe, hätten aber nicht in der Nachdrücklichkeit ihres Ausſinnens und Zuſammendenkens oder gar ihrer philoſophiſchen Schlußfolgerungen die Tiefe geſucht; dazu ſei kein Künſtlertum nötig. Sie fanden ſie nur in der Nachdrücklichkeit des Sehens, in der Wucht und Fülle ihrer Phantaſie. Die Klugheit und Berechnung in der neuen Kunſt ſtehe der unbefangenen Größe der Alten gegenüber. Die neueren Bilder zwingen nicht die Phantaſie zum Glauben an die Notwendigkeit der ihnen gegebenen Geſtalt. Akademismus, Theater, Altertümelei und Wortſchwall verkünden ſich von den Wänden herab in lebhaftem Wettlauf des Anempfindens; anſpruchsvolle Nachahmerei mache ſich überall breit, vor allem aber ein dünkelhafter, aufbegehrender „Chik“, der unter dem Anſchein des Geiſtreichen und Freien die Natur gewiſſenlos vergewaltige. Zwiſchen Auge und Natur ſtellt ſich den jungen Malern altkluge Unreife und jungferlicher Hantierungsſtolz, vorlauter Anſpruch auf eine nicht vorhandene künſtleriſche Einſicht und Werkform. Dieſe verlocken zu einem beſchränkten Könnertum, das der ehrfürchtig ſtaunende Laie gewöhnlich für die Kunſt ſelber hält. Geſchlechtsloſes Profeſſorenwerk entſteht: Die innerlich kränkelnde Natur des mühevoll zuſammengelernten Schauſtückes werde verdeckt durch die überraſchende Prachtfülle, deren befriedigendes Betrachten alle Fähigkeiten im Kopf des lieben Publikums in Bewegung ſetze, nur nicht den Kunſtſinn. Die einzig probehaltigen und bleibenden Elemente der Kunſt ſeien ſelten im deutſchen Schaffen: Adolf Menzel, Viktor Müller, Arnold Böcklin, Eduard Gebhardt hätten Werke einer reichen und wahren Künſtlerkraft geſchaffen, in deren Walten ſich

Digitized by Google

der Geist des zeitgenössischen Lebens von seiner besten Seite spiegele. Eine kommende Zeit werde dies dankbar anerkennen; sie seien wirklich eigenartig, bringen ihre volle eigene Natur und nicht die der Masse zum Ausdruck; sie können als selbständig Schaffende nur an sich selbst gemessen werden. Nicht aber ist das bei den zahlreichen berühmten Modemalern und dem Heer ihrer Nachfolger möglich, den Abgöttern und Abgötterchen unseres glänzenden Kunstelends, den Großen der Kunstbörse und ihren glücklichen Mit- und Nachspielern. Diese seien in ihren Werken auf der Ausstellung vor der französischen Kunst gleicher Gattung, der sie ihr Hab und Gut zum größten Teil verdanken, bemerklich abgefallen. Nur eine unredliche oder unverständige Kritik könne das Gegenteil behaupten.

Das waren harte Worte, die inmitten einer Zeit der Selbstgefälligkeit als Anklage gegen den ganzen Künstlertrieb der Zeit gesprochen wurden. Der kühne Mann, der sie auszusprechen wagte, besaß aber schon Ansehen genug, um vernommen zu werden. Man kannte ihn als einen feinsten Würdiger alter Kunst, als einen jener, dessen Urteil in den Werkstätten Münchens ebenso wie in den Gemäldesammlungen aller Länder hoch galt. Aber trotzdem vermochte er den Meistern, denen er die Führung für die Zukunft voraussagte, den Boden in der Heimat nicht zu schaffen, auf dem sie erfolgreich zu wirken vermocht hätten.

Die meisten unter den seinem Sinne gemäß schaffenden Künstlern verließen die heimischen Kunststädte und zogen aus, die Einsamkeit zu suchen, am liebsten nach Rom. Meist schlossen sie sich sogar voneinander ab, denn sie rangen dort nach einem selbstständigen Stil, suchten, angeregt durch die Alten, zu selbständiger Stellung zur Natur sich durchzukämpfen, so selbständig zu werden, wie es einst jene waren.

Der alte deutsche Zug nach Rom! Die neue römische Kunst lockte sie nicht. Was Fortuny und die ihm folgenden Spanier, was die Franzosen und endlich die Italiener selbst dort schufen, war ihnen gleichgültig. Sie suchten etwas anderes: Man kann wohl sagen, jeder ernste deutsche Künstler, der sich in Rom heimisch fühlt, sucht nach einem Gesetz seiner Kunst, strebt über die Schulung, die ihm Auge und Hand geben können, hinaus zu einer Erklärung der Form aus allgemeinen Grundsätzen.

So Hans von Marées. Man sucht ihn vergeblich in den älteren Handbüchern der deutschen Kunstgeschichte. Unter 1600

Digitized by Google

Namen nennt ihn noch 1876 der Münchener Professor Fr. Reber nicht, so wenig wie 1889, zwei Jahre nach des Künstlers Tode, A. Rosenberg. Zwei Bücher, die über ihn geschrieben worden waren, eines von seinem Freunde Konrad Fiedler 1889 und von seinem Schüler Karl v. Pidoll 1890, kamen nicht in den Buchhandel. Erst nach seinem Tode fand er weitere Anerkennung. Und doch ist Marées in München viel genannt worden, wo er zu Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre lebte. Man erwartete Großes von ihm. Doch war er schon damals vielen ein wenig bequemer Geselle. Ein Mensch mit eigenem Urteil ist dies nie. Er war dabei, wo lustige und witzige Köpfe zusammenstaken, und war in den Ateliers gern gesehen, wenn es Rat zu erteilen oder eine Sache herzhaft anzupacken galt. Dann ging er nach Rom, der Stadt der großen Eindrücke und der aufdringlichen Kunstfreunde. Er schloß sich ab, so daß man ihn in Deutschland vergaß. Nur einmal kamen seine Werke nach Deutschland, als sie ihm mein verstorbener Bruder, der Kunsthändler Fritz Gurlitt, mit Mühe zu einer Ausstellung abrang. In seinem unverbesserlichen Hoffen auf den Erfolg des Ernsten, Guten hatte dieser zum mindesten auf Anerkennung von Marées' leidenschaftlichem Streben gehofft. Die Bilder sind in Berlin im großen ganzen nicht gelobt und nicht getadelt worden. Denn man hat sie sich gar nicht angesehen. Selbst jene, die vor ihnen standen, gaben sich nicht die Mühe, sie zu betrachten. Die meisten, die sie ansahen, schüttelten den Kopf: Weder waren sie geistreich, noch von blendendem Kolorit, noch gut gezeichnet, noch richtig komponiert — kurz, sie hatten so wenig die Vorzüge, die man von einem guten Bilde forderte, wie einst Carstens Arbeiten jene gehabt hatten, die man damals forderte. Man lachte über sie; aber nicht mit jenem boshaften Lachen, das den Impressionismus empfing, mit jenem Hohn, dessen Widerhall Zola im L'Oeuvre so meisterhaft der Nachwelt zur Schande festzunageln verstand, sondern mit dem Lachen des Mitleids: Armer Narr!

Damals, Ende der achtziger Jahre, habe ich im gewissen Sinne mit unter dem Eindrucke dieses Mitleids gestanden und habe seinen Nachklang mitgefühlt. Ich wußte, daß Marées sich nur mit blutendem Herzen von seinen Werken losriß; daß es für ihn ein schwerer Entschluß war, den besten Inhalt seiner Werkstätte, über die er so lange ein geheimnisvolles Dunkel gebreitet hatte,

Digitized by Google

ungeweihtem Blick zu eröffnen; daß sein hochgespannter Stolz nur dann den Schritt gewagt habe, wenn er hoffen konnte, ihn dem Siege entgegen zu tun.

Bald darauf hatte das Schaffen Marées ein jähes Ende. Er starb nach kurzer Krankheit, gewissermaßen den Pinsel in der Hand. Ein Held auf einsamem Schlachtfeld. Wenige Freunde um ihn. Kein Feind vor ihm. Nicht ein Gegner hatte ihn gefällt, sondern seine Kraft hatte sich im Ringen mit sich selbst aufgezehrt. Unfertig stand sein Lebenswerk da. Kein Kunstwerk verkündet ganz das, was er erstrebte.

Sehen lernen ist alles, pflegte Marées zu sagen; der Gesichtssinn ist der edelste und vornehmste des Menschen; das einfachste und sicherste Mittel zu seiner Ausbildung ist, im steten Zusammenhange mit der Natur zu leben; dort liegt der Schlüssel zu ihren tiefsten Geheimnissen. Aber es bedarf redlicher, aufopfernder Arbeit, diese Ausbildung zu erlangen. Es genügte ihm nicht, den Gegenstand, den der Künstler vor Augen hatte, getreu nachzubilden. Er soll ihn in sich aufnehmen und aus sich heraus neu gebären. Darum war für Marées die Studie nach der Natur nicht die eigentliche Kunstleistung. Er spottete über jene, die nur das Gesehene wiedergaben, also gewissermaßen verdoppeln wollten. War er doch mit seinem Freunde Fiedler in den ästhetischen Ansichten eng verwandt. Vor allem kam es ihm darauf an, den Raum darzustellen. Der Bildhauer Adolf Hildebrand als dritter eines geistigen Bundes sieht hierin und in der Darstellung der Form das eigentliche Ziel der Kunst, den Höhepunkt der bildlichen Vorstellung, die eigentlich künstlerische Schulung, der der Künstler wie einem zum natürlichen Bedürfnis gewordenen Gesetze dienen müsse. Der Beschauer messe im Raum alle Richtungen im Verhältnis zu den beiden naturgemäß klarsten, nämlich zu der wagerechten und lotrechten Richtung. Diese geben ihm das eigentliche Raumgefühl. Sobald diese im Bilde sind, haben wir sofort das beruhigende Gefühl eines klaren, räumlichen Verhältnisses zur Bilderscheinung. Also ein senkrechter Baum und ein Wasserspiegel geben dies. Wo diese Grundrichtungen fehlen, kann die Darstellung im Bilde zwar getreu sein, es fehlt aber doch eine Grundwahrheit, weil sich unser Richtungsverhältnis zur Natur nicht ausspricht. Es fehlt dem Bilde dann die Ruhe, weil in ihm die Klarheit des Raumverhältnisses nicht zu erlangen ist: Das ist das große Rätsel in der Wirkung der französischen Landschaft.

Digitized by Google

Hans von Marées: Studie

Verlag von F. Bruckmann

Digitized by Google

Dieſe Fragen, wie ſie Hildebrand aufwirft, haben ſichtlich auch Marées ſtark beſchäftigt. Der Menſch im Raum, das iſt im Grunde der Inhalt ſeiner Bilder, ſeiner Skizzen. Der Menſch iſt nicht eine beſtimmte Geſtalt, die Handlung iſt nicht entſcheidend für den Kunſtwert. Marées ſtrebt nicht nach einer, ſondern nach der Menſchengeſtalt. Er zeichnete und malte eifrig nach der Natur. Aber er warf die gefertigten Blätter weg; dutzendweiſe lagen ſie in ſeiner Werkſtätte herum. Er wollte die Natur nur mit dem Auge erfaſſen, die zeichnende Hand war ihm nur Mittel dazu, ſchneller und eindringlicher die Formen auswendig zu lernen. Die Form ſollte in ihm ſitzen, bevor er ſie in den Raum ſtellte. Die Art, wie er das tat, erinnert an die älteren italieniſchen Maler. Mit voller Entſchiedenheit ſchuf er vor allem die Richtungsgegenſätze: wagrecht zu lotrecht. So ſind die Bilder bis an Raffael heran beſchaffen, erſt durch dieſen kommt der pyramidale Aufbau zum Siege, die Verwiſchung der Grundrichtung. Alſo auch hier wieder eine Art Präraffaelitentum.

Die Farbe iſt ihm, wie dies wieder Hildebrand ausſpricht, nur das Gewand der Form, der Ton nur ein Mittel zur Klärung des räumlichen Ausdrucks. Hierin tritt der volle Gegenſatz der Deutſchen der Schule von Barbizon gegenüber deutlich hervor. Die Beleuchtungen, die jeden Formeneindruck auflöſen, ſcheinen ihm ſomit jeder Möglichkeit, einen klaren räumlichen Eindruck zu gewinnen, entgegenzuarbeiten. Das erklärt die Abneigung dieſer Neurömer gegen die Maler des Lichts. Denn das Licht umhüllt die Form, hindert den Ausdruck des Formeninhaltes, ſtatt ihn unterſcheiden zu lehren; es ſpricht ihn, wenn es gleich den Rauminhalt zu geben vermag, nicht deutlich genug aus. Marées machte keine Studienreiſe, weil er nicht aufhörte, eine ſolche zu machen. Natur iſt überall, Stimmung iſt überall, Licht und Farbe ſind überall. Es heißt nur um ſich ſchauen, Erfahrungen ſammeln und endlich ſich ſo erfüllen mit Erfahrungen, daß ſich innerlich aus dieſen Gedanken Bilder herausgeſtalten, deren äußerliche Darſtellung dann die zweite, aber vielleicht nicht minder wichtige Arbeit des Künſtlers wird. Er will alſo nicht das Bild einer einzelnen Erſcheinung geben, ſondern ſetzt ſich mit ganzer Kraft dafür ein die vom Wechſel der Erſcheinung unabhängige Form zu geſtalten. Ein einheitliches Bild aus zahlreichen Beobachtungen zu geſtalten, die Formenerfahrung eines ganzen Lebens verarbeitend, den vollen Gehalt der Daſeinsform des Gegenſtandes zu ſuchen, das iſt ihm echtes Künſtlerwerk.

So schuf auch Marées von innen heraus nicht ein Stück vorhandener Natur; nicht die Abbildung eines literarischen oder geschichtlichen oder religiösen Gedankens; nicht die Wiederholung eines Natureindruckes durch die Kunst, sondern Daseinsformen: Den lebendigen Menschen in einer lebendigen Natur; den Menschen, der nicht den Zweck hat, etwas Besonderes vorzustellen oder zu bedeuten, sondern der nur lebt; der aus der Vorstellung eines typischen Menschentums in Marées' Kopf zum gemalten oder gezeichneten Sonderwesen geworden ist. Er drängte den einzelnen Eindruck zurück, um nicht diesen wiederzugeben, sondern aus der Fülle der Eindruckserfahrungen das Einzelne in ein Verarbeitetes, Allgemeines, Gegliedertes umzubilden. Er wurde zu seinen Entwürfen nicht durch einen bestimmten Gegenstand angeregt, sondern durch Vorstellungen, die ihn dauernd, oft sein Leben hindurch beschäftigten. Und diese waren wieder das Ergebnis von Beobachtungsreihen, denen die einzelne Erfahrung eingefügt und verschmolzen wurde. So gab er in jedem Bilde nicht nur einen Gegenstand, sondern in erster Linie sich selbst; denn er stellte nicht dar, was er irgendwo gesehen hatte; sondern das, was sich auf Grund zahlreicher Beobachtungen in ihm aufbaute. Seine Gestalten haben nicht die einfache, wirkliche Natur, sondern eine durch den Eigenwillen bewußt vermittelte. Man hat unrecht getan, Carstens Werke über den Span zu loben. Sie sind keineswegs ihrer Mehrzahl nach auf der Höhe einer für alle Zeiten gültigen Kunstvollendung. Ihre Schwächen bestehen in dem Rest von stilistischer Weichheit, von anschmeichelnder Rokokostimmung, der er als Kind seiner Zeit den Zoll zahlen mußte. Um dieser Schwäche willen gefallen sie noch heute den meisten von Carstens Freunden, die ihn nicht klassisch, nicht nachahmend genug haben können. Marées' Schattenseiten sind anderer, bedenklicherer Art. Er hat überreich die Herbheit unserer Zeit in sich aufgenommen. Seine Bilder werden nie gefallen, selbst wenn die Kunst in der von ihm angegebenen Richtung fortschreitet. Wie Carstens gab auch Marées das Beispiel eines Künstlers, der sich selbst auslebt. Und das ist seine Tat. Eine große Tat. Neben ihm bildeten sich nicht Schüler, sondern Menschen. Sie suchten in ihrer Weise die Natur zu erfassen und in sich zu verarbeiten. Sie strebten von den veralteten Zielen fort nach dem Darstellen des innerlich Eigenen.

Marées hat den Naturalismus und die ganze moderne fran-

zösische Kunst aufrichtig gehaßt. Er hat sie nie verstanden. Die Künstler sind einseitig im Kunsturteil, wenigstens alle großen Künstler. Und sie sollen es sein. Bei ihnen ist die Meinung das Kind der Tat, umgekehrt wie bei anderen Menschen. Sie denken so, wie sie schaffen; während man sonst schafft, wie man denkt. Sie können daher auch nicht anders denken, als nach der durch ihre Natur bedingten Richtung. Sie denken aus einer eigenen Welt und Lebensauffassung heraus; sie haben ihre eigene Weisheit und ihre eigene Wahrheit, die sich mit fremden Wahrheiten nicht messen läßt. Freilich gilt's als Grundsatz, daß zwei Dinge nicht wahr sein können, die sich widersprechen; und vielleicht ist das nach den Gesetzen der Logik richtig. Aber ich sehe überall, daß die Wahrheit in der Wiedergabe der Natur bei jedem eine andere ist; daß zwei verschiedene Künstler völlig verschiedene Kunstmeinungen als wahr ansehen, und daß sie beide Recht zu haben glauben. Und wenn sie nun zwei große Menschen sind, und jene Wahrheit der Inhalt ihres Lebens ist, so fürchte ich zu keinem gerechten Urteil zu kommen, wenn ich mich auf die eine und auch auf die andere Seite stelle; sondern nur dann, wenn ich die Dinge mit dem einen für schwarz und mit dem anderen für weiß ansehe. Ich habe einen so starken Autoritätenglauben, daß ich dies ohne Selbstüberwindung zu tun und beiden sich widersprechenden Teilen Recht zu geben vermag, weil mir nur jener Wert der künstlerischen Wahrheit gilt, der aus Eigenem kommt.

Marées ist der Wiederverkünder des Hochstrebens, das Cornelius beseelte. Sie hätten sich beide sehr gut verstanden. Cornelius hätte mit seiner größeren Kraft das tiefere Ziel des Marées vielleicht erreicht. Denn Marées stellte dies Ziel in seinem Herzen auf, während es Cornelius noch draußen, in vergangener Kunst suchte.

Neben Marées, unabhängig von ihm, doch abhängig von der gleichen geistigen Strömung wirkte in Rom Anselm Feuerbach. Nachdem er seine französische Schulung überwunden, das heißt ihr Ziel, so weit es ihm möglich war, erreicht hatte, warf er sie weg, neuen Aufgaben anhängend. Darin liegt seine Bedeutung der Pilotyschule gegenüber. Seine Jugendbilder haben einen vollen Anklang an das 18. Jahrhundert. Sie suchen die Schönheit im weichen, einschmeichelnden Ton: Manches mahnt an Lieblichkeit an Boucher. Aber das war nur die Grundlage, aus der heraus sich seine Eigenart entwickelte.

Digitized by Google

Feuerbach wollte typisch, doch von jedem Herkommen frei werden; er wollte fühlen, was er malt; er strebte aus der Farbigkeit, die er in Paris erlernt hatte, wieder in die Form zurück. In Rom lernte er neu sehen; erkennen, welche Gefahr darin liege, wenn sich der Künstler eine schablonenhafte Handschrift angewöhne. Er wollte die natürliche Erscheinung in Achtung halten, deren Feinheiten durch Größe bewältigen. Es ist der alte Satz: Stil entsteht durch Weglassen des Unwesentlichen. Der Idealismus, dessen Lehren Feuerbach stark beherrschten, dämmert auch hier wieder auf. Aber nicht die Antike, sondern die Natur wurde zum Vorbild erhoben. Ehe man Antike zeichnet, muß man die menschliche Form verstehen, sagt Feuerbach. Die Kritik nannte ihn daher auch einen Autodidakten. Er sucht vollendete, erschöpfende Darstellung. Die Gestalten sollen unabänderlich, unbeschadet ihrer Sonderart Gattungsbilder sein; das lebende Modell soll nur mit Vorsicht, in Hinblick auf den Zusammenhang des Ganzen benutzt werden. Das Geschichtsbild, wie er es anstrebt, soll das Sittliche, das menschlich Große festhalten, über das Modell hinausarbeiten; es muß aus der Natur und aus der großen Auffassung hervortreten, freie Schöpfung sein; in einem Vorgang ein Leben darstellen, vor- und rückwärts deuten; in und auf sich selbst beruhen für alle Ewigkeit.

In Selbstspott sagt er von sich, er sei zu einfach in seiner Kunst gewesen. Das sprach er damals aus, als Makart auf der Wiener Weltausstellung in den Augen der Menge den Sieg über ihn davontrug. Daran sei die fortwährende Stilübung schuld, die Absicht, das Unwesentliche wegzulassen; dann die Einsamkeit in Italien, wo nur Meer und Himmel glänzen und die Seidenwebereien in zweiter Linie stehen; endlich seien die Gegenstände seiner Bilder selbst zu einfach, da ihm die menschliche Form wichtiger sei als die besten Schneiderkünste.

Keine Eigentümlichkeit hat Feuerbach in den Augen der Zeitgenossen mehr geschadet als der als kreidig bezeichnete Ton seiner Bilder. Auch hier wirkt sein Streben nach Abklärung. Er zwingt sich zum Maßhalten in der Farbe, zu der Stille des Fresko. Er sieht, daß die Welt nicht jene Farbe habe, die ihr die Pilotyschule andichtet, und die man trotz ihrer Schwere, ihres speckigen Glanzes für schön und wahr zu nehmen sich gewöhnt hatte. Er kommt der Menge nicht entgegen; er beharrt bei dem, wie sich ihm

Digitized by Google

die Kunſt freier von Künſtelei offenbart. Er iſt ein Hellmaler in ſeiner Weiſe, vielleicht weniger beeinflußt durch die unmittelbare Erkenntnis des Weiß im Licht als durch die bei den alten Meiſtern beobachteten Töne. Er ſuchte nach knapperem Ausdruck in der Farbe für die großen Aufgaben, die er ſich ſtellte, und zwar zu einer Zeit, da gerade das Gegenteil das Ziel der Münchener war. Als ſein Gaſtmahl des Plato 1869 dorthin zur Ausſtellung kam, ſah es aus, um Pechts Worte zu gebrauchen, wie ein Stück Eismeer in einem Parfümerieladen. Selbſt die Freunde Feuerbachs ließen die Köpfe hängen. Jetzt iſt die Parfümerie verduftet und das Eismeer in ſeiner Größe anerkannt.

Graf Schack erzählt, Feuerbach habe in ſeinem Kunſturteil alle zeitgenöſſiſche Kunſt, Schwind faſt allein ausgenommen, abgelehnt. Er hatte das ſtarke Gefühl, das Neue zu wollen und zu ſchaffen. Und gerade im Gaſtmahl und der etwa gleichzeitig entſtandenen Amazonenſchlacht ſuchte er ſich endlich dieſes Neue abzupreſſen. Das, was Schack von ihm erwarb, war im Sinn der Hiſtorienmalerei der Zeit gedacht; jetzt wollte Feuerbach aus eigener Kraft die Größe der Alten aufnehmen. Schack traute ihm dies nicht zu, er wollte ihn am Anmutigen feſthalten. Aber Feuerbach ſetzte trotz ſeiner ſorgenvollen äußeren Lage die Kunſt über ſein Wohl, brach in klarer Abſicht mit dem ſchulmeiſternden Grafen und ſchuf von nun an Werke größten Stiles, klaſſiſchen Inhalts, in denen er mit höchſter Einfachheit der Farbe ſeinem Formempfinden Genüge tat. Auch er ging immer mehr darauf aus, Herr der Natur zu werden, durch immer erneutes Zeichnen ſich die Geſtalten einzuprägen und nun aus dieſem Wiſſen heraus frei zu geſtalten. Aber es bedurfte der heftigſten Anſtrengung, um die Schule los zu werden. Die Klagen über dieſen Kampf klingen zwiſchen die ſtolzen Selbſtermahnungen zum Streben nach dem Höchſten durch ſeine ſchriftlichen Aufzeichnungen rührend hindurch.

Sein Gaſtmahl des Plato iſt ein Bild, das ſich dauernd wird ſehen laſſen können. Das hat die Berliner Ausſtellung von 1906 wieder glänzend bewieſen. Die Zeichnung iſt von ſonderbarer Kraft, wenngleich das Bild den Grundzug des Reliefs in einer Weiſe hat, die an die alten Deutſch-Römer mahnt. Die Hauptgeſtalten ſind mit lebhaftem Gefühl für Umrißlinien hingeſtellt. Es iſt das Bild nicht das Werk eines völlig Freien,

aber eines, der sich in hartem Ringen den Gebrauch seiner Glieder erkämpfte: Feuerbachs Gestalten haben die großen Bewegungen von Leuten, die Herr ihrer selbst geworden sind.

Der grundsätzliche Unterschied zwischen den älteren Bildern Feuerbachs und dem, was sonst für die Kunstvereine gemalt wurde, ist nicht so groß, daß man sich leicht zu erklären vermag, warum Feuerbach zuerst so völlig auf Gleichgültigkeit, später aber auf so heftige Feindschaft bei der Kritik und der Menge stieß. Es ist der Hauch der geistigen Selbständigkeit, der von seinen Bildern beleidigend jene umwehte, die in der Unterordnung unter den allgemeinen Geschmack die Aufgabe des Künstlers sahen. Jene Eindrücke sind die lebhaftesten, durch die das Fremde erkannt wird, das dem Gedächtnisbilde Widersprechende. Wir urteilen daher schärfer in Ablehnung als im Einverständnis. Die Kunstfreunde fühlten in Feuerbach einen Umbildner ihres Geschmackes. Sie fanden dies als Beleidigung gegenüber dem Geschmack, den sie besaßen und den sie, weil sie ihn besaßen, für den denkbar besten hielten. Denn wer hätte je seinen Geschmack für den schlechten gehalten?

Die Kritik hat Feuerbach sehr hart mitgenommen, namentlich seine späteren Bilder, bei denen diese Absicht deutlich hervortrat. Man fand die Gestalten unschön, den Gesichtsausdruck gemein: man fand sie vor allem zu realistisch. Feuerbach, sagt Rosenberg, hat sich allzu sklavisch an seine Modelle, besonders an die weiblichen, gehalten und die Natur nebst allen ihren Zufälligkeiten und Bildungsfehlern mit ängstlicher Treue wiedergegeben, sogar gewisse Mißbildungen, die nur die Folge der modernen Kleidung, des Tragens von Strumpfbändern, Korsetts usw. sind. Die Pferde seien steif und hölzern. Dagegen bewunderte der Kritiker Feuerbachs Skizzen. Die Ausführung also war es, die diesem die Gunst der Kritik verdarb. Danach hätte Feuerbach gerade das, was er erstrebte, nicht erreicht. Sein Leben lang plagte er sich, um die Zufälligkeiten los zu werden, die ängstliche Treue zu überwinden. Und gerade dies wurde ihm als eigentümlicher Fehler vorgeworfen. Und er litt unter solchem Vorwurf. Als der Sohn eines deutschen Professors hatte er leider eine zu große Achtung vor Gedrucktem. Lebte er doch einsam in Rom, war doch die Zeitung ihm fast allein das Echo des Vaterlandes auf sein Schaffen. Er hat schwer unter den Angriffen gelitten, er ist körperlich unter ihnen zusammengebrochen.

Digitized

Die Tageskritik verstand Feuerbach nicht. Tageskritik nenne ich die, die heute gemacht und morgen vergessen wird. Es wäre unbillig, dem im Schweiße seines Angesichts arbeitenden Tagelöhner der Zeitungen daraus einen Vorwurf zu machen, daß seine Aufsätze gelegentlich fehlerhaft, flüchtig, unbedeutend sind. Darum habe ich mich in diesem Buche auch stets an jene Kritik gehalten, die nachträglich in Buchform erschien, also nach Jahren vom Kritiker selbst für gut befunden wurde, für die er somit dauernd die Verantwortung übernahm. Man liest aus dem Lebensbilde Feuerbachs, wie die zeitgenössische Kritik es gab, deutlich heraus, daß es ihr dem Toten gegenüber nicht ganz wohl ist. Sie klagt ihn des Eigensinnes, der Hartnäckigkeit an, weil er sich dem Rate der Kritik nicht fügte; sie nennt ihn haltlos, reizbar, ein zerrissenes, düsteres Gemüt. Feuerbach floh die Gesellschaft, wenn sie groß und laut war; aber es brach das Liebevolle, Gemütswarme, Kindliche seines Wesens hervor, wenn er sich Gleichgestimmten gegenübersah. Und wenn er auch unter dem Druck eines Lebens voll Kampf das einst so fröhliche Lachen verlernt hatte, so war er doch der anregendste, liebenswürdigste Gesellschafter. Die Berliner Kritik hat ihn also auch hierin nicht recht verstanden, weil gerade deren Wesen es war, was Feuerbach im Leben mied. Man sah wohl in kritischen Kreisen ein, daß Feuerbach in einigen Schöpfungen zur Höhe des klassisch-romantischen Ideals emporgestiegen sei. Aber man vermochte einen bezeichnenden Satz nicht zu unterdrücken. Die Kritik, sagt Rosenberg in seiner Geschichte der modernen Kunst, die sich dem Werke eines Lebenden gegenüber, der sich bis dahin in verbissenes und abstoßendes Stillschweigen gehüllt hatte, nicht in eine feine Analyse seiner psychischen Verfassung einlassen konnte, hat ehrlich ihre Meinung gesagt, ehrlich und schroff; und sie durfte es, weil niemand voraussetzen konnte, daß Feuerbach sich diese Kritik so zu Herzen nehmen würde, daß sie zur Veranlassung seines Todes werde! Es ist noch ein erfreuliches Zeichen, das schlechte Gewissen hier das eigene Werk grausam anklagen zu sehen. Es fühlt sich mitschuldig am Tode eines der Besten in unserer Kunst. Und es entschuldigt sich damit, daß jener die Kritik nicht hätte so ernst nehmen sollen, sondern als das, was sie ist, als leeres Geschwätz. Feuerbach hätte sein Schweigen brechen und dem Kritiker seine Kunst brieflich oder mündlich erklären sollen; dann hätte er sie vielleicht verstanden. Aber der Maler meinte

Digitized by Google

verbissener und abstoßender Weise, durch Bilder zur Welt reden zu sollen! Das war sein Fehler, darum blies ihm die Kritik das Halali, ehrlich und schroff! Die Ansicht des Kritikus mußte im Tageblatt stehen und selbst, wenn ein Feuerbach darüber zugrunde gehe. So will's das Recht der Kritik!

Wie anders wird Feuerbach beurteilt 25 Jahre nach seinem Tode: Er erschien auf der Berliner Jahrhundertausstellung 1906 größer, als man ihn im Verhältnis zu seinen Zeitgenossen erwartet hatte. Die heitere Festlichkeit seiner Bilder schlug durch: Das, was man einst kreidig genannt hatte, leuchtete in der Klarheit eines vornehm farbigen Tones. Die unbedingte Sicherheit im Ausdruck dessen, was das Bild sagen will, wie im Ausdruck des eigenen Ich überraschten gegenüber dem Bilde des selbstquälerischen Ringens, das aus seinen Schriften und Briefen hervorspricht; die vornehme Gegenständlichkeit, die klare Absicht auf ein erhöhtes, dem Gemeinen entzogenes Menschentum und das dieser Absicht beschiedene volle Gelingen ließen die Bilder als eine der stärksten Taten deutschen Schaffens im 19. Jahrhundert erscheinen. Überall dringt ein Zug zu nun aller Welt offener Schau: Die innere Vornehmheit und die gedankliche Tiefe des Meisters. Da ist nichts, was sich an das glatte Gefallen, an die gedankenlose Menge wendet; da ist kein Liebäugeln mit undarstellbarem Inhalte, mit den Meinungen und Lehren der Zeit in Staat und Kirche; da ist nirgends die Absicht, einen Vorgang der Geschichte oder dem Dichter nachzubilden — überall der unmittelbare Einschlag einer in seiner Ganzheit gesehenen bildlichen Erscheinung, ein innerer Drang, durch die Malerei und lediglich mit ihren Mitteln zum Beschauer zu sprechen. Die Kunst Feuerbachs beschäftigte sich viel mit Gegenständen des antiken Gedankenkreises: Sie ist aber nie nachahmend; sie müht sich nicht um den klassischen Stil. Aber sie wirkt klassisch durch die Kraft einer alle Umschweife vermeidenden Festigkeit, mit der das reine Menschentum zum Ausdruck kommt: Stille, vollebige, ernste, durch ihre Geberden sprechende Menschen; Gewänder, die man in ihrem schönen, edlen Faltenwurf kaum beachtet, weil sie Ausdruck der in ihrer Größe schlichten Gestalten sind; eine Raumwirkung, die nichts mehr gibt, als was zur kraftvollen Ausbildung der Empfindungswerte nötig ist. Groß und feierlich stehen die Bilder da, Werke eines Mannes, den zu den seinen rechnen zu können das deutsche Volk mehr und mehr mit Stolz erfüllen wird.

Not to be republished © British Library Board

Der Art Feuerbachs ſteht eine Reihe von Geſchichtsmalern des großen Stiles zur Seite, die das Geſchick glücklicher beanlagte und danach behandelte. Unter ihnen, bis auf ſein trauriges Enden, Friedrich Geſelſchap. Seit ich ſeine Skizzen und Entwürfe ſah, iſt mir ſeine Beurteilung nur noch ſchwerer geworden. Da ſind zunächſt Aufnahmen nach der Natur. Wer nur im geringſten einen Blick für künſtleriſche Auffaſſung hat, dem werden dieſe ernſten, ſtrengen, faſt harten Blätter ſagen, daß er vor den Werken eines ſehr bedeutenden Menſchen ſtehe. Dieſe Köpfe, dieſe Körper ſind gezeichnet mit dem Streben nach Bildnisähnlichkeit, ſind nicht abſichtlich ſtiliſiert, nicht ſchön gemacht. Im Gegenteil: die Runzeln in den Geſichtern, die eckige Bildung der Glieder, die ſcharfen Gegenſätze der Formen ſind überall entſchieden betont. Man wird durch dieſe Arbeiten an niemand erinnert; ſie zeigen einen ſelbſtändigen Künſtler, der vielleicht maleriſch nicht eben ſehr fein, aber zeichneriſch groß ſieht und das Geſehene mit einer außerordentlichen Kraft und Klarheit feſtzuhalten verſteht. In ſeinen Aktzeichnungen ſteckt nicht nur ein ſtarker Sinn für das Eigenartige des Modells, ſondern der höhere Kunſtwert, der den Meiſter als unwillkürlich umſchaffenden Neubildner erkennen läßt. Es muß eine wahre Freude für den Kunſtverſtändigen ſein, dieſe Geſelſchapſchen Köpfe beſtändig um ſich zu haben. Sie gehen in die Tiefe, ſie halten dem andauernden Beſchauer mehr, als ſie dem flüchtigen Blicke verſprechen.

Und aus dieſen prächtigen Skizzen kommen dann ſo herausgeklügelte, unfreie Sachen hervor, wie die großen Wandgemälde in der Ruhmeshalle zu Berlin, wahrlich keiner Ruhmeshalle der Kunſt. Dort trafen die Meiſter älterer akademiſcher Richtung mit einer neuen zuſammen. Geſelſchap ſah noch ſein Ziel in Cornelius. Er machte bei ihm abſichtlich Anlehnungen; er hoffte, Idealiſt wie Feuerbach, gleich dieſem in Rom heimiſch, gleich ihm nicht frei den großen Vorbildern gegenüber, mit ſeinem ſtärkeren, zuverläſſigeren Können, ſeiner feſteren Schulung das durchführen zu können, was jenem verſagt war. Andere ſuchten die Verſöhnung auf dem Wege, daß ſie den neuen maleriſchen Realismus ins Bild trugen, durch erhöhte farbige und zeichneriſche Annäherung an die Wirklichkeit dem Gedanken neue Lebenskraft, der Geſchichtsmalerei friſcheres Blut zuzuführen: Peter Janſſen, Arthur Kampf, Hermann Prell, Fritz Röber und andere mehr. Mir iſt das Herz für

Digitized by Google

dieſe Kunſt verſagt. Ich verſtehe ſie nicht. Sie ſcheint mir weder groß noch wahr. Aber ich höre tüchtige Leute die Anſicht vertreten, daß ſie einen Ausgleich zwiſchen Altem und Neuem darſtelle. Ich finde, daß ſehr viele ſich aufrichtig an ihr erfreuen. Namentlich erkenne ich deutlich die Abſicht, gewiſſe neue Erkenntnisformen in das Bild mit einzureihen, und zwar vor allem realiſtiſche. Die Geſtalten ſind nach der Natur gemalt, ohne daß der einzelne Menſch im Bilde ganz ſo erſcheint, wie er ſich im Leben bewegt. Eine allgemeine Auffaſſung wird erſtrebt, ohne die eigenartigen Formen in der Bildung des Modelles völlig zu verlaſſen. Die Farbe iſt heller, den tatſächlichen Lichtwirkungen angemeſſener, die Gegenſtände der Geſchichte ſind in Kleidung, Sitte, Tracht richtiger erfaßt als früher. Aber ich ſehe — der Fehler liegt wohl an mir — immer nur Koſtümfeſte, mit Theaterkleidern angetane, vorzüglich geſchulte Statiſten. Ich wüßte nicht ein ſolches Geſchichtsbild, das ſich annähernd auf die Höhe Tiepolos erhöbe, der den modernen Malern alles das vorausnahm, was ſie erſtreben außer der Abſicht auf die meinem Ermeſſen nach nie erreichbare geſchichtliche Echtheit. Die Bewegungen ſind die ſeinen, die Farbigkeit iſt ihm nachgebildet. Wozu wiederholen, was vor bald zwei Jahrhunderten ſchon beſſer gemacht wurde? Ich finde den Geiſt wieder, der ſich in den architektoniſchen Reſtaurierungen geltend macht. Durch tauſendfältige Erfahrung iſt bewieſen, daß wir uns niemals in den Geiſt der Zeiten zu verſetzen vermögen; ſondern daß es ſtets der Herren eigener Geiſt iſt, in dem die Zeiten ſich beſpiegeln. Ich ſehe tüchtige Maler bemüht, etwas darzuſtellen, was einfach nicht darſtellbar iſt. Wenn Shakeſpeare und wenn Schiller alte Zeiten ſchildern, ſo ſind ſie dabei ſo modern, daß die Verſetzung in eine Vergangenheit nicht ſtört. Je wiſſenſchaftlicher dieſe wird, deſto härter ſtößt die Echtheit des Äußeren ſich mit der Unechtheit des Innern. Wie im hiſtoriſchen Roman geht der geſchichtliche Wert nicht über den Satz hinaus: Seht, ſo lebten die Menſchen damals, ſolche Lebensbedingungen hatten ſie, inſofern dachten ſie anders als wir: Aber im Grunde ſind ſie doch uns gleich! Die Moderniſierung iſt im geſchichtlichen Berichte das Störende, der unwillkürliche und unheilbare Zwieſpalt, der eine einheitliche Kunſtbetätigung unmöglich macht. Hier iſt's, wo mich die Wiſſenſchaft ſtört, nicht in dem Naturalismus derer, die ein Stück Natur in aller Sorgfalt wahrheitlich darſtellen.

Digitized by

Denn hier ſehe ich die Wiſſenſchaft als außerhalb der Kunſt ſtehend; hier will mir ſcheinen, als dränge ſie ſich der Kunſt als Herrin auf. Der Maler möchte den Gedanken frei geſtalten, aber der Gelehrte in ihm ſagt: Mein Sohn, das geht nicht; ſiehe Webers Weltgeſchichte, Band und Seite ſo und ſo viel! Vergleiche Weiß' Koſtümkunde oder Grimms Deutſche Mythologie.

Mich ſtört gerade die Richtigkeit dieſer Bilder, die geſchichtliche Täuſchung. Der maleriſche Realismus iſt geſtiegen, Barbaroſſa wie Karl V. erſcheinen im modernen Helllicht; doch hat er die Künſtler nicht fähiger gemacht, geſchichtliche Gegenſtände zu bewältigen. Immer noch malt man in Deutſchland rieſige Wände voller Bilder, ohne daß dadurch irgend ein tieferes künſtleriſches Ergebnis erzielt wird; denn immer noch ſitzt über dem Künſtler der Auftraggeber, der dieſem auferlegt, Dinge zu verwirklichen, zu denen er in keinem ſeeliſchen Verhältnis ſteht; die er nicht körperlich und noch viel weniger geiſtig erlebte, ſondern die er auf kaltem Wege ſchmelzen und gießen ſoll, um aus Leſefrüchten in Büchern, durch Zuſammenſtellen hier und da gemachter Naturſtudien ein Ganzes zu ſchaffen. Er erlangt nie den hellen Glockenklang wahrhaft innerlicher Eingebung. Ein ſo geſchickter Künſtler wie Prell hat nur einmal wirklich Packendes gemalt: Im Architektenhaus zu Berlin; und auch dort nur, wo es ſich um Dinge handelte, die freie Schöpfungen eigener Einbildung ſind.

Schon die Vorgänge, die der geſchichtlichen Malerei geſtellt werden, ſind zumeiſt langweilig. Ich bin mir ja durchaus bewußt, daß meine Kenntniſſe aus der Weltgeſchichte lückenhaft ſind, ſo daß ich ſehr oft vor ſolchen Bildern nicht weiß, was da eigentlich vorgeht. Ohne dies Wiſſen aber hat man den halben Genuß. Ich urteile alſo bereits aus halbem Genuß heraus. Ja, das Mißverſtehen oder Nichtverſtehen hebt mir den Genuß zumeiſt ganz auf. Ich ſehe Janſſens Bilder im Rathaus zu Erfurt. Sie ſind freilich für die Erfurter gemalt, die ihre Geſchichte beſſer kennen als ich. Denn auf den Kopf danach gefragt, was denn im Tollen Jahr dort geſchah, müßte ich, wollte ich ehrlich ſein, eingeſtehen, daß ich mein ganzes Wiſſen in zehn Zeilen niederſchreiben könnte. Aber wenn ich von jenem Vorgang auch mehr wüßte, ſo will ich ihn nicht ſehen. Ich bin ganz eingeſtändig des Fehlers, daß, wo ein Aufſtand loshebt, ich am liebſten meines Weges ziehe; daß ich, wo einer, ſei er Held oder Verräter, erſchlagen wird, wenn

Digitized by Google

ich nicht nützen kann, mich lieber beiseite drücke. Die Heldentaten, die mit der Faust und mit der Kraft der Kehlen getan werden, sehe ich im Leben und sehe ich in der Kunst nicht gern. Als alter Soldat und als ein solcher, der oft genug im Feuer stand, wage ich es, mich dieser Schwäche zu zeihen. Ich wehre mich meiner Haut, wenns nötig ist; aber am liebsten dadurch, daß ich fern vom Hieb bleibe. Die großen Schlagetode der Geschichte sind es nicht, die mich begeistern: nicht etwa weil ich ein Freund des Rufes bin: Die Waffen nieder! Nein, ich halte es für einen Segen für unser Volk, daß jedem jungen Manne gelehrt wird, sich zu verteidigen, und halte das Heer für eine Seele und Körper stählende Anstalt, die zur Volkserziehnng eigens geschaffen werden müßte, wenn sie noch nicht da wäre. Aber die Generalstabsberichte lauten doch etwas anders als die Ilias, die Nibelungen oder die Dichtungen der Romantiker. Der stille, friedfertige und nur geistig tapfere Uhland freute sich noch des Schwaben, der den Türken in zwei Hälften und noch durch den Sattel in den Pferderücken hineinhieb, und anderer solcher Schwabenstreiche; die Franzosen lieben es noch heute, sich gegenseitig mit solchen Taten graulich zu machen. Die deutschen Offiziere werden aber einen solchen Helden vielleicht für den Stärksten, nicht aber für den Besten in ihrem Kreise halten. Der Mut fordert heute andere Betätigung als Zuhauen! Wer im Kugelregen klar zu denken und der wachsenden Gefahr gegenüber sich selbst opfernd das Richtige zu tun und zu befehlen weiß, der ist unser Held. Leider ist dies Heldentum nicht wirksam darzustellen durch die Kunst. Denn man sieht im Bild nicht die bekämpfte Gefahr in ihrer ganzen Größe und Eindringlichkeit. Mit dem Armausstrecken ist's nicht getan!

So führt die Darstellung geschichtlicher Taten nur zu leicht zum romantischen Schwulst. Vielleicht ist unsere Zeit zu weichherzig und kommt man später wieder zur vollen Anerkenntnis des Wertes eines gewaltigen Schwertstreiches? Zunächst straft aber das Gesetz und straft die Gesellschaft noch jede Maulschelle als Roheit, gilt selbst den Gegnern der Abrüstung der Krieg als ein notwendiges Übel. Es ist also schlechtes Wetter für Darstellung von Krafttaten. Ich wenigstens bin verdorben für gewisse Heldenbilder, verdorben durch den Krieg, die größte, schönste, entscheidendste Erinnerung meines Lebens. Denn auch dort sah ich nicht die malerische, die romantische Schlacht!

Digitized by

Mehr vom Geiſte Feuerbachs ſpürt man in Franz Stuck. Er erlangte Ruhm in der Zeit des aufblühenden Renaiſſance-Kunſtgewerbes als ein ſicherer und höchſt geſchmackvoller Zeichner für das Kunſtgewerbe; dann als ein geſund empfindender Maler, der in der Art Leibls und Trübners einen dämmernden Wald zu malen wußte, mit allen möglichen dargeſtellten und hineinzuträumenden märchenhaften Geheimniſſen. Böcklin ſpukte ſchon in allen jungen Köpfen. Stuck faßte ihn in ſeiner Weiſe auf, nicht ganz mit deſſen inneren Heiterkeit, wohl aber mit der frohen Kraft der Jugend, mit ein wenig mehr Derbheit, manchmal ſogar mit einem wenig zuviel von dieſer, mit etwas abſichtlicher Derbheit. Seine Kunſt trat als kerngeſundes Weib auf, ſchien geneigt, jedem zuzurufen: Fühle einmal, wie ſtark und hart meine Armmuskeln ſind! In ſeiner Zeichnung, in ſeinen bildneriſchen Werken, in der Art, wie eine Geſtalt, ein Kopf ſich bei ihm aufbaut, iſt ſtets Kraft, Wucht, Größe. Er iſt zwar im Grunde ſelten ganz ſelbſtändig; vor manchen ſeiner Bilder fällt einem der Vergleich mit dem eines anderen ein; aber er gibt in die Darſtellung des Eigenen genug, um ſtets auf den Ausſtellungen den Blick in Ablehnung und Anerkennung auf ſich zu lenken. Unverkennbar iſt ſein Beſtreben nach ſtiliſtiſcher Klärung, nach dem Gewinne, ſchlicht und groß zu werden. Der alte Ruf, daß die Kunſt aus der Naturbeobachtung und aus der erſchreckenden Menge der durch ſie ſich bietenden Einzelheiten in die Einfachheit zurückkehren, daß ſie von den Alten lernen ſolle, einfach zu ſehen und einfach zu bilden, klingt auch aus ſeinen Bildern hervor. Auch Stuck wurde Gedankenmaler. Ihm und Klinger gelang es raſch, die Kritik ſtutzig zu machen: Der Realismus iſt die Roheit, er war nur eine Vorſtufe zu Höherem; es iſt ein Glück, daß dieſe raſch erſtiegen wurde; das einzig Tiefe in der Kunſt bleibt doch der Gedanke, der Inhalt. So atmeten die Anhänger der älteren Kunſt wieder auf. Fort mit den materialiſtiſchen Scheuklappen: Die Allegorie, die bibliſche Geſchichte, Homer ſeien die Führer in einer Welt reinerer Schönheit, erhabenerer Gedanken!

Die Bedeutung Stucks liegt in der dekorativen Stärke ſeiner Bilder und von ihm geſchaffenen Bildnereien. Er beherrſcht die Menſchengeſtalt, ſie iſt ihm durchaus zu willen. Er hat die Kraft, ſie zum Gehorſam vor dem Geſamtwerk zu zwingen, ohne ihr Gewalt zu tun. Kannte das deutſche Volk und kannten die

deutschen Regierungen ihre Aufgaben als Pfleger der Kunst, so hätte man Stuck, der in seinem eigenen Hause als Meister der Raumbildung sich glänzend bewährte, schon längst große Aufgaben dieser Art gestellt. Der Versuch wurde freilich gemacht, Wallot berief Stuck zur Ausschmückung eines Raumes im Reichstag: Aber wieder setzte jener Hohn ein, mit dem das deutsche Volk — hier vertreten durch die Mitglieder des Reichstages — so oft sich um die geistige Mitwirkung seiner besten Kräfte beraubte. Der Führer des Zentrums Dr. Lieber, erklärte, Stucks Arbeit für Schmiererei. Aber nicht das war es, was alle ernsteren Kunstfreunde mit Trauer der betreffenden Reichstagsverhandlung gegenüber erfüllte, sondern die Erkenntnis, daß weder in der Regierung noch in der Volksvertretung ein Mann saß, der ein herzhaftes Wort gegen die Verhöhnung eines angesehenen Künstlers aussprach. Wäre ein kleiner Beamter so angegriffen worden, so hätte er sicher einen Verteidiger gefunden: der Vertreter geistiger Dinge allein ist ungeschützt. Denn leider gehört es bei uns noch nicht zu einer Forderung gesellschaftlicher Bildung, daß man zur Kunst in einem freundlichen Verhältnis steht. Wer Stuck einen Schmierer nennt, findet Beifall; wer aber einen Deklinationsfehler an einem lateinischen Worte macht, wird ausgelacht!

Stucks kraftvolle Art, seine in breiten Massen auftretende Malweise verdarb also im Auge der Allzuvielen wieder, was Stucks Inhaltlichkeit gut gemacht hatte. Ein froher Gleichmut zeichnet ihn aus, eine heitere Sicherheit, das zu erreichen, was er plant. Es ist dies vielleicht nicht das Höchste. Er lehnt sich gern an bereits Gedachtes an, künstlerisch sowohl wie inhaltlich. Lenbach hat ihm zu lange nahe gestanden, die Antike zu mächtig auf ihn gewirkt; mehr vielleicht noch der führende Bildhauer des Kreises, Adolf Hildebrand, in seiner Art die menschliche Gestalt zu sehen.

In den Kreis der in Italien heimischen deutschen Künstler war Hildebrand seit 1867 getreten. Er stellte 1873 in Wien zuerst aus, lebte aber zumeist fern von der deutschen Kunstwelt in Florenz, das er jüngst mit München vertauschte. 1884 veranstaltete Fritz Gurlitt eine Sonderausstellung seiner Werke in Berlin. Gerade damals war seine Männliche Figur fertig geworden, die sich jetzt in der Berliner Nationalgalerie befindet. Mein Bruder hatte mich gebeten, nach Berlin zu kommen, um ihm bei der Anordnung der Ausstellung zu helfen. Der Raum war

Digitized by

sehr ungünstig, lange wurde die Statue hin und her gerückt. Als sie endlich aufgestellt war, fragte mich Hildebrand plötzlich, wie denn nun sein Kind heißen solle. Da stand ein junger Mann in Marmor vor uns, wie nach starker Anstrengung, mit ruhig herabhängender Rechten, eingestemmter Linken; doch ohne jeden Gestus, ohne jedes Attribut, ohne jede Anknüpfung an geistreiche Beziehungen. Es lag eine eigentümliche Schwermut auf dem beschatteten Auge. Das war fast das einzige, an das sich anknüpfen ließ. Daher fragte ich Hildebrand, ob man das Werk etwa „Allein!" taufen könne. Das sagt nichts und reizt die Kritik viel zu sagen. Man hätte auch den Namen „Einer" wählen können. Hildebrand fand dies wohl zu geistreichelnd und nannte den Marmor Männliche Figur.

Er tat recht daran. Denn seiner ganzen Kunstauffassung nach mußte er allen Geist jener Art, durch den ich der Kritik seine Werke zugänglicher zu machen beabsichtigte, ablehnen. Er war Marées' Genosse und ganz und gar darauf gerichtet, durch die Kunst das schlichte Dasein zu geben, dies aber in vollendeter Kraft. Gerade der Verzicht auf Inhalt, das heißt auf allen nicht rein künstlerischen, sollte sich in seinem Werke aussprechen. Ihm, dem Sohn eines deutschen Professors konnte man nicht den Vorwurf machen, daß es Unbildung sei, wenn er keinen Geist in seiner Bildsäule entwickelte. Er hätte ihr nur eine Scheibe in die Hand zu geben brauchen und es wäre ein Diskuswerfer daraus geworden. Es lag hier also eine Absicht vor: Hildebrand wollte geistlos sein. Hatte die ältere Ästhetik die Kunst des Bildhauers auf den Humor gewiesen, weil sie fand, daß es heutzutage etwas Ernsthaftes nicht mehr zu formen gebe, so wollte Hildebrand zeigen, daß dieser Inhalt der Verderb der Kunst sei, deren Ziel auf die Verwirklichung des Lebens, auf die klare Vorstellung von Raum und Form hinweise.

Diese Absicht ist auch aus seinen älteren Werken, dem schlafenden Hirtenknaben und dem Trinker, ersichtlich. Schon mein Bruder schrieb in seinen Begleitworten zur Ausstellung: Wer eine Wirkung von jenen Figuren empfängt, der empfängt sie nicht durch Beziehungen, die außerhalb des Kunstwerkes liegen, auch nicht durch meisterliche Reizmittel; er empfängt sie, weil er sich zu seiner Überraschung gleichsam der Erscheinung des Lebens ganz unmittelbar gegenübergestellt findet. Das unbeirrte Hinarbeiten

Digitized by Google

auf tatsächliche Formgebung, auf Unmittelbarkeit der lebendigen Erscheinung nannte er Hildebrands Ziel.

Der Bildhauer hat in seiner Schrift „Das Problem der Form" später selbst Rechenschaft über seine Gedanken gegeben. Bezeichnend für diese ist, daß er als Künstler wohl der erste ist, der seine Lehre auf psychologischen Grund stellte, auf eine Untersuchung des Vorganges beim Sehen. Er schreibt eine Sprache, wie sie der gelehrteste Ästhetiker nicht schwerfälliger und wissenschaftlich unverständlicher zustandebringen kann. Es ist harte Arbeit, sich durch das kleine Buch durchzuwürgen; es steht sehr viel darin, und das Viele ist so sorgfältig in Umständlichkeit eingepackt, daß es schwer zu verstehen ist. Aber da der Inhalt reich und ernst ist, hat es bald aus dem Kreise der Gelehrten in den der Menschen hinübergegriffen; ist das unsichtbare Siegel, das auf dem Buche lag, „Nur für Professoren!" bald erbrochen worden.

Hildebrand kennt zwei Arten des Sehens: Das eine Sehen sieht die Dinge nach ihrer Länge und Breite, also in ihrem Umriß, als Fläche. So sehen wir jedes Ding aus der Ferne. Das andere geschieht nicht durch einen Blick, sondern durch ein Abtasten des Gegenstandes mit den Augen, durch eine Bewegung der Augen. Es ist die Art, durch die wir den Körper nach der Tiefe erkennen, also das Körperliche sehen lernen. Die Erfahrung des Abtastens gibt uns im Flächenbilde eine Anzahl Merkmale, die in unseren Augen eine Tiefenbewegung anregen. Es können sich somit durch bestimmte Linienverbindungen, Flächenzusammenstellungen, Farbenwirkungen aus dem Flächenbilde Tiefenvorstellungen entwickeln. Das geschieht durch die Perspektive. Diese Vorstellung aber ist eine auf Erfahrung begründete, also schwankende. Das Kind hat sie noch nicht: Es erkennt nicht den Körper, nicht den Raum; es sieht nur die Fläche; es greift mit der Hand nach dem Mond; es vermag die Scheibe von der Kugel nicht zu unterscheiden. Das Bild als Kunstwerk gibt nur den einheitlichen Flächeneindruck. Es gibt in diesem aber auch die Merkmale, mit denen wir erfahrungsmäßig die Vorstellung von Raum und Körper verbinden; es zeichnet uns den Würfel in drei Ansichten. Das Bild muß aber verzichten auf die Erfahrungsvorstellungen, die außerhalb des Flächenbildes liegen. Wir wissen und empfinden durch das Flächenbild, daß der Würfel sechs Flächen hat, obgleich die

Digitized by Google

Adolf Hildebrand: Männliche Figur

Originalaufnahme aus der Berliner Nationalgalerie

Digitized by Google

Kunſt nur drei darſtellen kann. Das Haus ſehen wir als eine Fläche; die Schrägſtellung ſeiner Seiten bewirkt, daß wir uns ein Bild ſeiner Körperlichkeit machen können. Wir ſehen, durch Erfahrung belehrt, daß das Haus vier Wände hat, ſelbſt wenn nur zwei dem Auge zugänglich ſind. Die Kunſt in ihren Anfängen ſtellte den Bau womöglich ſo dar, daß alle Anſichten wiedergegeben ſind; nur nach und nach lernte ſie auf das Zuviel verzichten und erkannte, daß ſie nur das im Bilde geben kann, was der Blick von einem Punkte aus ſieht. Sie gibt alſo nur den Geſichtseindruck des Flächenbildes, dieſes aber ſo, daß wir die Formvorſtellungen, den Tiefeneindruck gewinnen, wie ihn die Natur bietet. Der eigentliche Genuß am Kunſtwerk iſt für Hildebrand das Empfinden der Einheit zwiſchen Formvorſtellung und Geſichtseindruck, den keine Wiſſenſchaft, keine andere menſchliche Tätigkeit zu geben vermag. Der Genuß beſteht demnach im Erkennen von Raum und Form im Bilde.

Nun fordert Hildebrand auch für die Bildnerei das Bild, nämlich den Flächeneindruck, den der Umriß bietet. Die Anſicht des Werkes müſſe den vollen Eindruck des Körperlichen geben. Die Anregung für den Tiefeneindruck müſſe in der Geſtalt ſelbſt liegen. Das heißt: ein gutes Werk muß durch den einfachen Anblick, ſchon durch den Umriß über ſeine Tiefen und Raumverhältniſſe vollſtändig aufklären. Es ſolle eine Hauptanſicht haben, in der das Flächenbild ſich rein gibt. Daher geht Hildebrand vom Flachbilde (Relief) aus und folgt darin dem geſchichtlichen Weg der Bildnerei. Er ſieht im Flachbilde nicht Geſtalten von geminderter Körperlichkeit, die auf einer hinteren Fläche ſtehen, ſondern ein Herausarbeiten von der vorderen Reliefflächе nach hinten. Er fordert daher ſtreng, daß das Relief nicht aus dem vor einer Fläche ſtehenden Boſſen heraus, ſondern aus der geraden Fläche durch Vertiefen gebildet werde. Nur ſo kommen wir zu einem beruhigenden Bild der Körperlichkeit, zu einem Raumbilde. Und ſelbſt von der Freifigur fordert er, daß ſie eine Reliefauffaſſung zeige, indem ſie einen klaren Umriß von jedem Geſichtspunkte zeige. So lange ſie ſich in erſter Linie als ein Kubiſches geltend mache, ſei ſie künſtleriſch noch nicht gereift; erſt wenn ſie als Flaches wirke, ſei ſie wahrhaft künſtleriſch; erſt wenn ſie zur Bildwirkung führe, erreiche ſie die Vollendung.

Michelangelo beſchreibt das Heraushauen einer Geſtalt aus

dem Stein ſo: Man müſſe ſie ſich im Waſſer liegend denken; indem man dies langſam ablaſſe, ſinke die Fläche zurück, wachſe alſo die Figur aus der Fläche heraus, trete ſie mehr und mehr über die Oberfläche vor, bis zur vollen Freiheit. Dieſe Schaffensart nimmt Hildebrand auf. Er ſchafft die Bildſäule ſtets von einer Hauptanſicht aus; zeichnet das Bild auf die Vorderfläche des Blockes, ſo daß mehrere Hauptpunkte nahe an dieſer liegen; und nun dringt er ſchichtenweis in die Tiefe; die Rückwand des Reliefs verſinkt immer mehr, bis ſich die Geſtalt völlig rundet.

Er erzielt dadurch eine Reihe beſtimmter Vorzüge; namentlich denkt er die Geſtalt aus dem Block heraus; er kauft nicht, wie es zumeiſt geſchieht, den Block für das fertige Tonmodell. In der Beſchränkung ſieht er ein Geſetz: die Geſtalt ſoll durch die Grenze des Blockes gebunden ſein; man ſoll geiſtig den Block empfinden, aus dem ſie ſtammt. In ſeinen Figuren an dem Wittelsbachbrunnen in München führte er dieſen Grundſatz in augenfälliger Stärke durch. In allen ſeinen Geſtalten iſt eine Geſchloſſenheit der Wirkung, die höchſt überraſcht und ihnen vor vielen anderen Ruhe und Ernſt verleiht: Vorzüge, die durch nichts anderes erklärbar ſind, als durch die Erfüllung jenes Geſetzes. Namentlich an antiken Bildſäulen findet man es, einmal darauf aufmerkſam gemacht, vielfach wirkſam.

Dieſe pſychologiſch-künſtleriſchen Gedanken ſind es, die ihn beſchäftigen. Und ſieht man ſeine Werke daraufhin an, ſo findet man in ihnen eine ganz erſtaunliche Lebenskraft. Sie überzeugen in höchſtem Grade von ihrer inneren Notwendigkeit; man ſteht ihnen niemals mit dem Wunſch nach Änderungen gegenüber; ſie geben ſich unbedingt richtig. In ihrer Einfachheit liegt ihre außerordentliche Lebenswahrheit.

Hildebrand hat mich vollkommen von der Richtigkeit ſeiner Anſichten überzeugt. Ich habe aus ihnen heraus ſehr viele Bildwerke, wie ich glaube, beſſer beurteilen gelernt; ich habe mehr noch als vorher durch ſeine Werke, jetzt durch ſeine Lehre den Schlüſſel zum Verſtändnis ſeines Schaffens erlangt; und ich glaube, jeder, der die Bildhauerei ernſt betreiben will, werde gut tun, ſich mit dieſer Lehre auseinanderzuſetzen. Nur eins! Sobald durch ſie Grenzen aufgeſtellt werden, ſobald ſie das Urteil über gut und böſe in der Kunſt einſchränkend beherrſchen ſoll, da kann ich mit Hildebrand nicht fort. Die tatſächliche Seite ſeines Denkens iſt

anregend, förderſam; die ablehnende, ausſchließende Seite führt zu einer Einſeitigkeit, die dem Künſtler ſehr gut, dem Kritiker und Kunſtgeſchichtler aber gar nicht anſteht. Denn Kunſt iſt nicht Erfüllung eines allgemein gültigen, ſondern eines im Künſtler beruhenden Geſetzes. Hildebrand hat ein ſolches für viele, aber nicht für alle in Worte und Taten gefaßt.

Feuerbach ſtarb 1880. Alle Verſuche, ſeine Kunſt in Deutſchland zu größerer Geltung zu bringen, waren mißlungen. Die Künſtler, die Kritik hatten ſeine Art zu ſehen für falſch, ſeine Bilder für fehlerhaft erklärt. Sie hatten immer beſſer gewußt, wie die Welt darzuſtellen ſei als er, weil ſie ſie anders ſahen. Man empfand zwar, daß ſich hier ein großes Leben einſetzte, um die Wahrheit zu erkennen, ſehen zu lernen, ſehen mit ſeinen Augen, ohne Brille und ohne ſich in die Einzelheit zu verlieren; aber die Wahrheit war eine andere als die bekannte, und darum ſtieß ſie ab. Marées lebte in der Einſamkeit, vergeſſen. Mit Lächeln ſah man auf den Mann, der für grübleriſch verbohrt erklärt wurde. Böcklin war nicht minder beiſeite geſchoben. Selbſt Graf Schack hatte ſeine Beſtellungen eingeſtellt. Er ſandte ihm die Quellnymphe als mißraten zurück, nannte auch die Pietà mißlungen. Schacks nie ſehr ſtarke Entſchiedenheit im Geſchmack für das Eigenartige verſagte vollends, ſeit ſelbſt ſeine künſtleriſchen Berater an Böcklin irre wurden.

Die ſiebziger Jahre zeitigten einen neuen Böcklin. Daß er ſich wandelte, das bekundet ſich in dem langſamen Abfall ſeiner Freunde und Beſchützer, in der wachſenden Vereinſamung, in die ſeine Kunſt ihn führte. In Rom, in Florenz lebte er ſich erſt vollkommen aus. Noch heute gibt es viele, die wohl Böcklin I., nicht aber Böcklin II. zu würdigen wiſſen.

Dieſer zweite Böcklin ging aus von Schirmer und Franz-Dreber und endete bei ſich ſelbſt. Bis dahin ſteckt noch der Geiſt der hiſtoriſchen Landſchaft in ihm, wenngleich ſchon in höherer innerer Verſchmelzung von Natureindruck und Vorgang im Bilde. Nun beginnt erſt die ſtarke Dichternatur ſich ganz mit italieniſcher Farbe und Sonnigkeit, mit deutſchem Empfindungsreichtum und innerer Vorſtellungskraft zu erfüllen. Jetzt erſt wird Böcklin der große, tief den ganzen Kreis deutſchen Schaffens erſchütternde Meiſter.

Den ſchwerſten Schaden tat ſich Böcklin durch ſein Gefilde

Digitized by Google

der Seligen, das Bild, das die Berliner Nationalgalerie bei ihm beſtellte und das 1878 abgeliefert wurde. Es erweckte Schrecken! Der ſchwarze See, die Schwäne mit häßlich ſteifem Hals, die verzeichnete Frau auf dem Rücken eines Kentauren in dem wunderlich roten Mantel, die grell beleuchtete Wieſe in den bunteſten Farben: Das alles reizte lediglich zum Lachen. Man ſah hierin die Abſicht, um jeden Preis Aufſehen zu erwecken. Darin ſei Böcklin der Nachfolger von Makart und Gabriel Max, von Männern, die durch den Tamtam der Reklame und raffinierte Inſzenierung die Geiſter naiver Zuſchauer verwirren und die Kunſt auf Abwege zu führen drohen. Schon in früheren Bildern habe Böcklin die äſthetiſche Form aufs kraſſeſte verletzt. Das ſeien mehr als geniale Verirrungen. In ſeinen Seebildern zeige er ſich als Fanatiker des Häßlichen und Bizarren. Verzeichnungen ſchlimmſter Art wechſeln mit einer raffinierten Abſichtlichkeit der farbigen Kontraſte, in denen etwas ungemein Anſtößiges und Frivoles liege; denn das Hineintragen grobſinnlicher, niedriger Gefühlsregungen, die an die niedrigſten Regionen menſchlichen Sinnenlebens erinnern, machten den ſchärfſten Proteſt im Namen der oberſten Kunſtgeſetze nötig. Eine vornehme Dame — gemeint iſt die Kaiſerin Friedrich — habe den Ankauf eines ſolchen Seebildes verhindert. Daher erfolgte jene Beſtellung der Gefilde der Seligen. Ob ſich Böcklin noch jemals aus den troſtloſen Farbenexperimenten heraus retten wird! Das Urteil des wohlwollenden, aber unbefangenen Menſchenfreundes faßte man in die Worte zuſammen: welch edler Geiſt iſt hier zerſtört! Es fehlte aber auch nicht an anerkennenden Worten: Man erkannte in Böcklin den hochbegabten Feuergeiſt. Hätte man ſich nicht wohl einmal fragen können, ob das Mißverſtehen eines ſolchen nicht etwa an denen liege, die ihn ſo hart beurteilten?

Guido Hauck, der 1884 ein Druckheft über die Gefilde der Seligen herausgab, erinnert an Schopenhauers Spruch: Vor ein Bild hat ſich jeder hinzuſtellen wie vor einen Fürſten, abwartend, ob und was er zu ihm ſprechen werde; und wie jenen, hat er auch dieſes nicht ſelbſt anzureden, denn da würde er ſich nur ſelbſt vernehmen. Hauck will die Ehre des Künſtlers retten, indem er den geheimnisvollen Inhalt ſeines Werkes erſchließt. Er tut dies feinſinnig und mit vielſeitigem Wiſſen. Ihm trägt der Kentaur Charon eine Helena über den Peneios, die Würde trägt die Anmut; er ſieht Goethes Fauſt (II. Teil, 2. Akt), die klaſſiſche Wal-

purgisnacht; er sieht noch weitere Beziehungen. Aber er erkennt auch, daß in der Größe der Gesichte, der gewaltigen Heiterkeit und Lebenslust, die das Bild ausstrahlt, allein die gerechte Würdigung liege. Es zog ihn immer wieder in seinen zauberischen Bann.

Noch ein Beispiel über die Art, wie Böcklin in der Kritik aufgenommen wurde. 1888 feierte er seinen 60. Geburtstag. Pecht schrieb einen sauersüßen Aufsatz zu diesem Anlaß in seinem Blatte Die Kunst für Alle. Er mußte dies der wachsenden Anerkennung des Meisters gegenüber. Mit der neueren Richtung Böcklins fand er sich aber durch Stillschweigen ab. Im ganzen, sagt er, wird man die Bilder seiner ersten Periode vorziehen, wie ja die eigentliche Schöpferkraft bei Künstlern selten über das fünfzigste Jahr hinausgehe. Im selben Jahre war auf der Münchener Ausstellung Böcklins gewaltiges Spiel der Wellen zu sehen, heute wohl anerkannt als eine der größten Leistungen unseres Jahrhunderts. Pecht findet darin keinen Fortschritt in des Schweizers Kunst: Mehr der Vierwaldstädter See als das jonische Meer sei dargestellt; der im Vordergrund einer blonden von Küßnacht gebürtigen Meerjungfrau Schwimmunterricht erteilende Appenzeller Triton hat ganz offenbar früher Molken von der Ebenalp ins Weißbad getragen; und der dicke Herr hinter ihm, der mit so viel Teilnahme die Waden einer eben untertauchenden Nereide vom Thunersee studiert, hat sicherlich als Kunstvereins-Ausschußmitglied oder im Künstlergrütli seinen Geschmack an dergleichen ausgebildet; er ist dabei kaum zum erstenmal so in die blaue Tinte geraten, die ihn jetzt, sich als Tyrrhenerflut vorstellend, umgibt.

Solcher Art war damals die Kritik; mit so witzigen Herren hatte eine sich verjüngende Kunst zu kämpfen. Nicht einmal die Größe der Arbeit wurde anerkannt. Man glaubte, Böcklin durch Gelächter besiegen zu können; man hielt ihn nicht einmal der ernsten Widerlegung für würdig. Und wenn dann einer seine Verachtung dieser groben, faulen, fahrlässigen Kritik laut in die Welt hinausrief, war man ganz erstaunt über solche Unartigkeiten!

Am schlimmsten erging es Böcklin in Berlin, in den Ausstellungen seiner Werke, die Fritz Gurlitt veranstaltete. Wenige Freunde verstanden, was er wollte. Sie freuten sich im Stillen jedes der neu eintreffenden Werke. Der Ärger begann erst, sobald sich die Pforten der Ausstellung öffneten; lauter Spott, rohes Lachen, bestenfalls mitleidiges Achselzucken. Das Eintrittsgeld

Digitized by Google

deckte kaum die Kosten für Fracht und Katalog, die herrlichsten Werke mußten auf Jahre in den Lagerraum des Kunsthändlers gestellt werden, damit den Ausstellungen nicht die Abwechslung fehle. Es war keine Kleinigkeit für diesen, täglich die Vorwürfe des gebildeten Berlin anzuhören, daß er mit diesem Zeuge den niedrigsten Sensationsbedürfnis diene; daß er solchen Unsinn ausstelle und ernsten Menschen zumute, ihn für echte Kunst zu nehmen. Wohlwollende nahmen ihn wohl vertraulich beiseite und erklärten gönnerhaft, sie könnten es ja dem Familienvater nicht übelnehmen, wenn er Geld verdienen wolle; nur solle er doch so ehrlich sein, wenigstens im Freundeskreise zuzugeben, daß er selbst nichts von dem Schwindel halte. Dies Ertragen des Ansturmes des Unverstandes, der sich in Abwesenheit der Künstler auf ihn allein entlud, war eine schier übermenschliche Leistung; mit unerschöpflicher Geduld ließ er all den Spott, all den Hohn des Kunstpöbels, namentlich des vornehmen, all die Witzeleien über sich ergehen. Ein gewisser Galgenhumor verließ ihn nie: Sagen Sie selbst, Herr Gurlitt, Böcklin will sich nur über uns lustig machen! Möchten Sie so ein Bild besitzen? Königliche Hoheit, ich bin Kunsthändler, ich möchte, daß königliche Hoheit das Bild besitze! Wie dankbar war mein Bruder für jedes Eintreten für den Meister, dem kritischen Gebelfer gegenüber. Ich erinnere mich noch eines dieser großmäuligen Berichterstatter, der höhnend über ein Böcklinsches Bild herfiel. Mein Bruder verteidigte es mit guter Laune. Endlich mischte sich ein Dritter ein und sagte: Was bliebe von unserer heutigen Kunst für kommende Jahrhunderte übrig, hätte nicht Böcklin geschaffen! Der Kritikus sah sich höhnend den Mann an: Und wie heißt der Künstler, von dem dies große Wort kommt? Der antwortete: Reinhold Begas! und ging seiner Wege. Mein Bruder hat es ihm nie vergessen!

Jahre lang blieben ihm die Bilder unverkauft, Jahre lang häuften sich diese im Hinterzimmer seines Ladens, in engem Raum zwischen Stößen von Bildern, die jetzt zu dem stolzesten Besitz der Museen gehören. Sein Ehrgeiz war der Dank der Künstler. Das Bildnis seiner Frau, mit dem Böcklin ihn 1882 überraschte, und dergleichen Anerkenntnisse darüber, daß er im Kampf ums Dasein nicht nur sein Wohl bedachte, sondern, daß er mit einem unmittelbaren Kennerblick ausgestattet wie kaum ein Zweiter, sein Fortkommen nur in Gemeinschaft mit dem besten, was die Zeit

ſchuf, für möglich hielt. Wenn er ſich für Böcklin begeiſterte, hatte er den Tadel der Naturaliſten, wenn für Liebermann den der Neuidealiſten zu ertragen. Zwar waren Anhänger jeder dieſer Richtungen damals ſchon häufig; aber leſe man bei Fiedler, Hildebrand, Schack u. a., wie ſie über Liebermann und Uhde dachten! Unter jenen, die die moderne Kunſt als Ganzes, in ihrer Vielſeitigkeit verſtehen lernten, war er der erſten einer und der feinſten einer. Jung iſt mein Bruder geſtorben. Artibus inserviens consumptus haben wir ihm auf den Grabſtein meißeln laſſen; und wir glauben, ein wahres Wort geſagt zu haben: ein treuer Diener der Kunſt, der ſich in die Breſche warf, um dem Neuen den Weg zu öffnen.

Es wird vielleicht einmal ein Boshafterer als ich es bin, die Kritiken zuſammenſtellen, die einflußreiche Kunſtſchriftſteller, wie Pecht, Pietſch, Ranzoni, Roſenberg u. a. noch außer den erwähnten über Böcklin verbrochen haben. Hier feſtzuſtellen, wie ſehr ſie ſich im Urteil vergriffen, wie ſehr ſie unfähig waren, Kunſt zu verſtehen, die anders ausſieht, als ſie und ihr Geſchmack es forderten, hat wenig Zweck. Mich überkommt freilich manchmal ein Lächeln, wenn ich heute im Vorderkampf für Böcklin Leute ſehe, die noch in den neunziger Jahren den Meiſter für verrückt und ſeine Verteidiger für Söldlinge meines Bruders erklärten. Aber mir ſcheint es durchaus nötig, das Verhältnis der Zeitgenoſſen zu Böcklin feſtzuſtellen: Es iſt dies ein Lehrmittel, den Wert des Urteils, namentlich der Kenner abzuwägen. Denn gerade dieſe, gerade die Künſtler waren zumeiſt am härteſten im Verwerfen, in Hohn und Anklage.

Eine Eigenſchaft tritt augenfällig hervor, daß Böcklin die Gabe beſaß, in jedem ſeiner Werke anregend zu wirken. Das hat man ihm gerade zum Vorwurf gemacht; man nannte ihn einen, der das Aufſehen um jeden Preis erwecken wolle, der nur für dieſen Zweck arbeite. Daß es Maler dieſer Art gibt, iſt nicht zu bezweifeln. Aber wie ſelten hat dies Beſtreben Beſtand. Wie raſch geben ſich die meiſten aus, an Gedanken künſtleriſcher, ja ſelbſt inhaltlicher Art. Angenommen, Böcklin wäre ein ſolcher: Nun dann iſt ihm dieſe Abſicht in wunderbarer Weiſe gelungen. Jedenfalls hat es noch nie einen Maler gegeben, der ſo ununterbrochen Senſation aus ſich herausſprudelte. Niemand wird ſeine Bilder vergeſſen, niemand ſie überſehen. Man hat ſeit einigen Jahren

erkannt, daß die Reklame auch eine Kunst sein könne. Man hat die Maueranschläge zu sammeln, Preise für sie auszusetzen begonnen. Wer sie künstlerisch zu handhaben weiß, wird als Künstler gewürdigt. Also gut: wer Böcklins Künstlerschaft nicht versteht, der erkenne wenigstens seine Kraft an, im entschieden wirksamen Ton zum Beschauer zu sprechen.

Aber er ist kein Mann der Sensation. Die Reklame, die Böcklins Auftreten umgab, war das Angstgeschrei aufgescheuchter Idealisten. Wenn man in seine Bilder sich hineinzusehen lernt, wird man sich um einen starken Eindruck nicht für den Augenblick, sondern fürs Leben reicher fühlen. Man hat nicht ein Bild, nein, man hat ein Stück Welt mehr gesehen. Nur eine ganz gewaltige Persönlichkeit kann eine solche Fülle der Anregung von sich ausstrahlen, nur aus einem dichterischen Herzen kann so viel Kunst, dauerndes, in fremden Herzen haftendes Leben fließen. Mögen sich andere daran freuen, die Schwächen Böcklins aufzudecken, um so mehr, als es eine so leichte Mühe ist, sie zu finden; sie werden sich doch von dem Zauber des Mannes nicht frei machen können. Wenn sie ein Dutzend der regelrechtesten Bilder schon längst vergessen haben, wird jener wuchtige Eindruck noch klar und frisch vor ihnen stehen, den sie anfangs vielleicht mit Widerwillen in sich aufnahmen, der aber unser inneres Empfinden anregt, uns um ein Märchen, ein glückliches Gesicht bereichert. Von einem Ende Europas bis zum andern gibt es keinen Maler, dem Böcklin gleicht. Er ist nur er selbst. Man kann die Kunst teilen in eine allgemeine und eine Böcklinsche. Denn er schafft, was mit anderen Schulen nichts gemein hat, was ebensogut fünfzig oder hundert Jahre früher hätte entstehen können, eine rein individuelle Kunst, Kunst aus Eigenem!

Auch diese ist nicht Realismus im Sinne der Modernen. Böcklin selbst hat es oft genug ausgesprochen, daß er nicht Studien vor der Natur macht, sondern nur im Sinn Marées' Natureindrücke im Gedächtnis sammelt. Doch wollte er nicht die erhöhte Vorstellung des Menschen, nicht eine Gestalt, in der das Menschentum sich in seiner Ganzheit widerspiegelt, sondern die vollendete Deutlichkeit der Einzelerscheinung, die unbedingte Erkennbarkeit dessen, was dargestellt werden soll. Seine Bilder stellen nicht ein Stück vorhandener Welt dar, sondern stets eine von der Natur im Geist empfangene Anregung, die aus der Menge

Digitized by Google

rnold Böcklin: Selbſtbildnis

rlag der Photographiſchen Union

Digitized by Google

Digitized by Google

der dort aufgestapelten Naturerfahrungen weiter ergänzt und fortgebildet wird. Sie sind also eine Art Gedicht und eine Art Gesicht. Ein im Innern geistig Ausgebautes, das nicht in Worten, sondern in Form und Farbe fertig in ihm vorlag, ehe es auf die Leinwand gebracht wurde. Aus dem Gedächtnis heraus schuf er dann mit vollendeter innerer Sorglosigkeit auf sein Hauptziel los: Das Bild zur vollen Verwirklichung des ihm vorschwebenden Gedankens zu machen. Es gilt nicht eine hier oder dort gesehene Naturerinnerung, sondern nur sich selbst wiederzugeben, das heißt, den Eindruck, den die Erscheinung in seinem an lebendigen Naturerfahrungen unermeßlich reichen Auge und Kopf hinterließ. Böcklin bekümmerte sich wenig um die Gefahren, die andere schrecken, um Verzeichnungen und Unwahrheiten in der Farbe. Denn das, was er malte, ist gar nicht das, was draußen in der Welt ist. Er malte aus seinen Naturerfahrungen heraus nicht die Gotteswelt, sondern die Welt Böcklins. Es berührte ihn auch wenig der Vorwurf, ob diese möglich sei.

Böcklin ist dabei frei von aller Schule; er ist auch frei von dem reichen Maß älterer Kunst, die er mit offenem Blick gesehen hat. Man muß seine Bemerkungen über Kunstwerke durchlesen, wie sie seine Anhänger in großer Zahl gesammelt und veröffentlicht haben: Mit Ausnahme der gleich ihm farbigen und deutlich den Vorgang erzählenden Niederländer des 15. Jahrhunderts spricht fast kein Meister zu seinem Herzen: Er hat für die meisten nur ein Wort des Hohnes. Daher findet sich bei ihm nie ein Strich, der an einen alten Meister mahnt. Sein Gedächtnis hat nur selbständig vor der Natur erfahrene Eindrücke bewahrt. Er arbeitete, wie Marées es lehrte; aber er arbeitete mit einer ganz unerhört reichen künstlerischen Seele ohne jenen selbstquälerischen Nebendrang nach Ausdruck. Man sehe sich ein Stück Fischleib, ein paar Feldsteine am Weg, einen Wolkenhimmel an. Welch unendlicher Reichtum des Sehens von Form und Farbe, stets beider zusammen. Nicht, wie Hildebrand, will er die Farbe nur als Hülle der Form. Gerade die Durchdringung der Formen, die Spiegelungen und die Umbildungen der auf und im Wasser befindlichen Dinge lockt ihn am meisten; das eigentlich malerische Problem ist ihm nicht Erscheinung der Dinge an sich, sondern jene unter wechselnden Verhältnissen. Die Art, wie Böcklin hier die Aufgabe, klar zu erfassen, und die Meisterschaft, mit der er das

Digitized by Google

Naturbild in ſeiner Ganzheit auf die Leinwand zu bringen weiß, macht ihn zum großen Maler unſeres Jahrhunderts! da iſt ein ſo rieſenhaftes Können, daß man ſich an ſeinen Fehlern freut. Manche Mißbildung in der Zeichnung bringt ihn uns nur menſchlich näher.

Böcklins Schaffen wird von einer inneren Notwendigkeit beherrſcht. Er ſchwankte nicht in den Formen, obgleich er oft dasſelbe Bild in zwei Auffaſſungen nebeneinander malte. Er hatte eben den Gedanken in zwei Formen im Geiſt und mußte ihn daher doppelt feſthalten. Der Gedanke ſtand fertig vor ihm. In der Mitte der Landſchaft Die Villa im Frühling ſitzt unter anderem im Grünen eine Frauengeſtalt in weißen Kleidern und roten Schuhen. Als mein Bruder das Bild kaufte, bat er Böcklin flehentlich, die Schuhe, den winzigen Fleck im Bilde, ſchwarz zu machen, denn er kannte ſeine Berliner. Dieſe roten Schuhe würden das einzige ſein, was ſie auf dem großen Bilde ſähen. Er ahnte den unſäglichen Ärger, den er von ihnen haben werde. Böcklin ſagte aber: Nein, lieber Gurlitt, das geht nicht; Gretchen H ..... hat einmal mit ſolchen roten Schuhen im Gras geſeſſen und gerade dabei iſt mir dies Bild eingefallen. Der Sturm der Heiterkeit Berlins war denn auch bald entfeſſelt. Wie kann man ſich eines Bildes freuen, wenn ſolche Verrücktheiten darauf vorkommen! Jahrelang blieb das Bild unverkauft!

Die Vorſtellung, die ſich Böcklin von der Natur ſchuf, iſt wunderbar klar. In ſeiner Landſchaft iſt eine Heiterkeit, ein Glanz der Farbe, wie ſie nie vorher gemalt wurden. Keine Spur von Entlehntem; unbedingte Reinheit der künſtleriſchen Empfindung. Böcklin malte das Meer ſo blau, wie es nur irgend ſein kann, die Wieſe ſo frühlingsgrün, ſo voll von Blumen, den Himmel ſo leuchtend und die Wolken ſo ſtrahlend weiß, die Felſenſchluchten ſo tief und das Waldesdüſter ſo dunkel, wie all das nur Sonntagskinder ſehen, ſolche, die den Erdenſtaub aus den Augen wiſchen und mit Kinderfreudigkeit in die Welt blicken können. Er malte ſie abſichtlich ſo, weil ihn die Kraft der Farbe heiter ſtimmte, weil er durch ſie ſein frohes Naturempfinden deutlich auf den Beſchauer zu übertragen vermochte. Unſere Zeit, die den Naturalismus zur ſtärkſten Entwickelung brachte, ſetzte dieſem hier einen Mann entgegen, der die Natur mit Märchenaugen anſieht. Alles, was er ſchuf, bekam ein Doppelleben. Es iſt nicht wahr,

ſondern es iſt überwahr; es hat alle Lebenseigenſchaften in geſteigerter Form.

Vor allem Farbe! Nicht Hellmalerei, nicht Graumalerei, nicht Braunmalerei, ſondern Farbe in höchſter Kraft. Eine ſonnige Reinheit und eine ſchillernde Flüſſigkeit des Tons. Märchen überall. Man geht wie im Feenland. Nirgends eine aufdringliche Erklärung, daß man ſich darin befinde, überall aber ein Wiſpern in Buſch und Wolken, das der verſteht, der am Sonntag der Kunſt geboren wurde. Laß die anderen laufen, ruft es einem zu, paß fein ſtill auf uns auf! Feenland! Märchenland!

Nirgends die Spur einer Naturſtudie, nirgends der Eindruck, als ſei das Bild zuſammengetragen. Es iſt in ſeiner Einfachheit oder in ſeinem Reichtum gleich ſelbſtverſtändlich. So ſteht's da, weil es ſo hat daſtehen müſſen. Man vergleiche Böcklin mit der älteren Geſchichtslandſchaft, mit Preller. Sie baut eine Bühne auf mit ſehr geſchickt geordneten Kuliſſen und läßt uns zuſehen, was geſchieht. Böcklin läßt uns die Dinge mit erleben, weil er ſie ſelbſt erlebt hat. Der Prometheus — wie oft iſt er gemalt, an den Felſen geſchmiedet mit dem Adler auf der Bruſt. Bei Böcklin hohe Felſen, an denen das purpurſchwarze Meer emporzüngelt. Auf den Felſen knorrige Ölbäume ſilbergrünen Gelaubs, vom Sturm gepeitſcht. Höher hinauf Felſen auf Felſen bis zum hohen Berg ſich türmend, deſſen Rücken die jagenden Wolken berührt. Eine Landſchaft, ſo rieſig, wie ſie vorher wohl nur Rubens malte. Nicht Abbildung, ſondern Neubildung; nicht eine Harmonie, ſondern Auflöſung von Diſſonanzen, die durch eine ſtarke Hand zum Ausdruck einer Empfindung gezwungen wurden. Oben auf dem Bergesrücken ein gefeſſelter Mann. Er iſt groß, dieſer Mann. Ich ſchätze ihn im Sinne des Feldmeſſers ab. Ein guter Fußgänger hätte wohl drei, vier Stunden zu ſteigen, ehe er den Rieſen von der Küſte aus erreichte. Die Felſenklüfte erſcheinen klein unter der Wucht ſeines Körpers. So eine Fußzehe mag wohl ihre 2-, 300 m meſſen, ſo ein Fuß ſeine 1000, ſo ein Bein 3000 — der Prometheus iſt größer als alle Berge ringsum, wohl 6000 m hoch, wollte er ſich aufrichten. Wie läßt nur Goethe in ſeiner köſtlichen Jugendſchrift Götter, Helden und Wieland, den guten, in der Nachtmütze auftretenden Dichter ſagen, als ihm Herkules in der Unterwelt entgegentritt? Ich habe nichts mit euch zu ſchaffen, Koloß! Ich vermutete einen ſtattlichen Mann von mitt-

Digitized by Google

lerer Größe! Wenn ihr Herkules seid, so seid ihr nicht gemeint. Ich gestehe, das ist der erste Traum, den ich so habe! Wahrhaftig, ihr seid ungeheuer. Ich hab' euch mir nicht so imaginiert!

So urteilte man über das wunderbare Bild. Wolkenschatten ziehen über den Götterleib, ihn umschleiernd. Wer hätte das früher je gemalt, einen Körper, der alle Farben spielt, im wechselnden Lichte; wer hätte eine Gestalt dort oben zwischen Bergrücken und Bildrahmen gelegt, wo er doppelt gefesselt erscheint, durch seine Ketten und durch die Grenzen der Leinwand. Er müßte den Rahmen sprengen, wollte er sich aufrichten. Wer mit blöden Augen auf das Bild sieht, findet wohl auf den ersten Blick den Riesen gar nicht, so groß er ist. Wo ist die Katz? jubelte Berlin, als es ihn fand. Es ist ja ein altes Lied, das uns da gesungen wird von dem Gott, der das Menschengeschlecht schuf:

Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freuen sich,
Und Zeus nicht zu achten
Wie er!

Einst meinte man, man könne in unseren Tagen dergleichen nur humorvoll behandeln. Hier kam einer, der keine Witze macht, das Geheimnisvolle geheimnisvoll zu geben weiß. Wir glauben nicht an den Prometheus der Griechen; aber wir glauben Böcklin, wir glauben seinem Prometheus.

Die wundervollen Meeresbilder! Kein Mensch hat das Meer malen können wie Böcklin. Wie der weiße Schaum die Welle herabrieselt, wie das Blau sich vertieft und aufleuchtet, wie die Wellen von unten heraufwachsen und der Wind über sie hinstreicht. Wasser ringsum. Der Horizont ist niedrig, ganz niedrig, als sitze der Maler bis an die Brust im Meere. Ein köstlicher Salzduft, überall Bewegung. Darüber sich drängende Wolken am hellleuchtenden Himmel. Und in all der Weite und Leere ein paar Lebewesen. Nicht Menschen, nicht Tiere und doch beides; nicht Tritonen und nicht Nixen und doch beides; nicht Wesen der griechischen Sage oder unseres Märchens und doch klassisch und deutsch empfunden.

Hatte einer Überfluß an Kräften, so schildert Herkules in jener Goethischen Dichtung die braven Kerls seiner Welt, jene, die mitteilen, was sie haben, hatte also einer Überfluß an Kräften, so prügelte er die andern aus; hatte einer Überschuß an Säften, machte er den Weibern so viel Kinder, als sie begehrten; fehlte es

Digitized by Google

einem dann an beiden und der Himmel hatte ihm Erb' und Hab' vor Tauſenden gegeben, ſo eröffnete er ſeine Tür und heißt Tauſend willkommen, mit ihm zu genießen. — Das meiſte davon, ſagt Wieland in der Schlafmütze, wird zu unſern Zeiten für Laſter gerechnet.

Und ſo mit Böcklins Seegeſtalten. Die gewaltige Ungezwungenheit ihres Seins, das überwältigend Tieriſche ihrer Kraft, ihrer Geſundheit, ihres Lebensüberſchuſſes hat die Leute von Geſchmack abgeſtoßen. Seine Mißhandlung menſchlicher und tieriſcher Körper verletzten das Formengefühl jedes regelmäßig gegliederten Geiſtes, ſagte die Kritik. Es fehlte Böcklin an der Bildung: denn erſtens paßten ſeine Miſchgeſtalten in keine Mythologie hinein, waren alſo gegen die ganze Perückenordnung der Archäologie; und zweitens waren ſie anatomiſch nicht richtig. Der berühmte Berliner Phyſiologe Dubois-Reymond hat Böcklin einmal gründlich den Kopf gewaſchen, aber mit jener Wäſche, die nicht naß macht; denn Böcklin hat ſich ſchwerlich um ſeinen Vortrag gekümmert. Den Gelehrten empörte, daß ein Maler noch der Gegenwart, nachdem ſo viel für die Wiſſenſchaft geſchah, Unholde und Unholdinnen darſtellen konnte, die vom Unterleib ab in fette, ſilberglänzende Lachſe auslaufen. Die Naht zwiſchen Menſchenhaut und Schuppenkleid ſei bei ihnen nur ſpärlich bemäntelt, ſie wälzen ſich kraß realiſtiſch auf Klippen herum oder plätſchern in der See umher. Dubois meint nun, die Menge ſtaune dieſe blauen Meerwunder als geniale Schöpfungen an. Er irrte hierin, wie ich aus genügender Erfahrung beſtätigen kann. Die Menge war ganz ſeiner Anſicht in der Verurteilung dieſer Bilder und ſtimmte dem Gelehrten ganz zu, als er mit anatomiſchem Unterricht dem Künſtler zu Leibe wollte. Dubois hätte am liebſten das Bilden von Miſchgeſchöpfen, wie ſie ſchon die Antike hervorbrachte, der Flügelgeſtalt der Nike, der Kentauren, des Pan ganz unterſagt. Nur mit Mißbehagen ſah er den Gigantenkampf von Pergamon, die Miſchweſen, deren Beine ſich in Schlangenleiber verwandeln, die alſo auf zwei in Köpfe auslaufenden Wirbelſäulen ſtehen, auf Lebeweſen mit geſondertem Gehirn, Rückenmark, Herz und Darmkanal, eigenen Lungen, Nieren und Sinnenorganen — das erſcheint dem morphologiſch gebildeten Auge ein unausſtehlicher Anblick.

Wer kein Tropf iſt, wird einſehen, daß der Gelehrte recht hat. Die Böcklinſchen Geſtalten können, anatomiſch betrachtet,

nicht leben. Wer künstlerisch sehen gelernt hat, der wird wissen, daß oft die anatomisch richtige Darstellung von Mensch oder Tier künstlerisch nicht lebt; nicht leben kann ohne jenen unerklärlichen Funken, der dem toten Stoff den Pulsschlag gibt. Künstlerisch leben dagegen die Giganten von Pergamon und die Seeungeheuer Böcklins und zwar ein starkes, gesundes, feuriges Dasein. Ich kann mir wohl denken, daß dem Physiologen die Bilder einer unbefangen schaffenden Phantasie unausstehlich sind, ebenso wie einem Künstler die Art des Physiologen, die Dinge anzusehen, mit dem Gedanken an die mit dem Messer aufzudeckenden Innenorgane. Die aus dem Widerstreit für mich sich ergebende Weisheit ist: durch die Gelehrsamkeit lernt man nicht die Kunst verstehen; im Gegenteil, sie ist ein Hindernis zu ihrer Würdigung; denn sie ist nüchtern und aufs Zergliedern gerichtet. Jene ist eine Art sinnlicher Trunkenheit und aufs Zusammenfassen gerichtet. Wer gelehrt malt, ist auf ebenso falschem Wege, als wer die Wissenschaft phantastisch betreibt.

Böcklin ist in seiner Kunst nicht Humorist, er ist aber voller ausgezeichneter Laune; er ist in seiner Heiterkeit so ernst, wie es nur eine echte Naturseele sein kann. Wie meisterhaft hat er Faune gemalt. Was sie tun und lassen, ist meist nebensächlich; die Hauptsache ist, daß sie leben, diese Rüpel der Felder: zottig, braun, ungeschlacht; alte, junge, mit plumpen, zugreifenden Händen, starken Muskeln, viel zu langen Armen, nicht Männer mit Bocksfüßen, nicht Böcke mit menschlichem Oberkörper, sondern trotz Dubois künstlerisch fertige Lebewesen. Nicht entstanden im Nachempfinden eines griechischen Vasenbildes, sondern aus echt deutscher Eingebung geschaffen; wie einst das Volk Märchen schuf: im Ausspinnen der Eigenschaft eines aus der Natur herausgefabelten Wesens. Das, was Böcklin vor allen auszeichnet, das ist seine Kraft, die Dinge in das Gebiet des rein Künstlerischen zu ziehen. Daneben schwindet alles Störende hin: Das Antike hört auf antik, das Wissenschaftliche hört auf gelehrt zu sein; die Erfüllung mit Malergeist setzt über Gegenstand und Inhalt hinweg. Immer ist das Bild zu allererst ein Bild, ein Stück Natur, gesehen mit Künstleraugen!

Das Schweigen im Walde — was will das Bild? Eine Beobachtung zuvor. Es ist ein kleines Gemälde, etwa zweieinhalb Spannen breit. Doch in der photographischen Nachbildung wirkt es riesig; man könnte denken, die Gestalten seien lebensgroß.

Digitized by

Das kann man bei Böcklin oft beobachten. Aus den Bildern ſpricht innere Größe. Hier ein ſonderbares Vieh, das durch den dunklen Wald geht; der Körper iſt der des Pferdes, das Haar vom Lama, die Farbe vom Giraffen, die ſpitze Waffe vom Einhorn. Es ſchaut mit wirrem Auge in die Lichtung hinaus. Ein ſchreckhaftes Weſen! Und darauf ein Weib mit ſchillerndem Kleid, ſtumm, nachdenklich, träumend. Das Eichhörnchen fährt erſchreckt auf. Was bedeutet das? Iſt das etwa die Poeſie? Iſt's eine andere Dame alter oder neuer Götterlehre oder gar ein Sinnbild? Den Namen gab dem Bilde wieder mein Bruder. Böcklin ſelbſt liebte es wenig, ſeine Bilder zu taufen. Es iſt etwas Unerforſchliches, dieſes Bild. Wer dergleichen nie fühlte, der wird den Inhalt freilich nie erjagen. Es war in der Nacht vom 18. zum 19. November 1870; ich ſtand im tiefen Nebel, das Gewehr ſchußbereit, todmüde und doch pochenden Herzens. Man ſah den nächſten Mann auf Vorpoſten nicht, obgleich er nicht dreißig Schritt entfernt war. Graue, triefende Undurchdringlichkeit. Links neben mir der Wald von Ardelles, nördlich von Chartres. Am Morgen hatten wir bei Chateauneuf gefochten, am Abend hier lebhaftes Feuer bekommen; viel gute Freunde lagen hinter uns auf den naſſen Stoppelfeldern. Von Zeit zu Zeit fielen in der Vorpoſtenlinie Schüſſe. Eine Patrouille kam zurück; mit durchſchoſſenem Helm der eine, mit blutendem Arm der andere. Und doch ward das Schweigen im Walde gleich wieder ſo tief! Da plötzlich: lauter, eindringlicher raſchelte es im Nebelgerieſel, wie Schritte durch die dürren Blätter. Da ſah ich ein Wunderbares, Undeutliches aus dem Dickicht treten, und als ich's anrief: Halt, wer da! — da war's plötzlich fort. — Was es war, ich weiß es heute noch nicht, wie ich auch nicht weiß, wen Böcklin in ſeinem Bilde darſtellt. Wer es mit dem rechten Namen anruft, wer es ſtille ſtehen heißt in ſeinem geheimnisvollen Wandeln, dem verſchwindet es. Es gibt Dinge, denen gegenüber man klug tut, ſie nicht erklügeln zu wollen.

Auch die heilige Geſchichte hat Böcklin darzuſtellen verſucht. Es wurden die dieſer gewidmeten Bilder vielleicht am heftigſten angegriffen. 1876 entſtand die Kreuzabnahme, Chriſtus am Boden, geſtützt von Nikodemus und Joſef von Arimathia, die Frauen und Johannes um ihn beſchäftigt. Es iſt augenfällig, daß der Leichnam Chriſti verzeichnet iſt, daß die Abſicht nach Ausdruck zu einem Zwieſpalt in der Form führte. Wer aber nicht in der Kunſt nur

Schönheit, das heißt, sein eigenes Empfinden sucht; wer vor sie tritt mit der Absicht, in sich aufzunehmen, was sie bietet, der wird die wunderbare Kraft im malerischen Erfassen des Augenblickes erkennen. Das war der idealistischen Zeit nicht gegeben. Man fand keinen Ausdruck stark genug, um die Entrüstung über einen solchen Angriff gegen das Heiligste in Worte zu fassen. Man verstehe wohl: der Angriff besteht darin, daß der Künstler einen künstlerischen Fehler beging, schlecht zeichnete. Das war sicher nicht seine Absicht, es wird wohl niemand glauben, daß Böcklin einen solchen Gegenstand für seine Kunst wählte, mit dem Willen, ihn zu verhöhnen. Seine Fehler waren mithin das Nichterreichen eines mit unzweifelhaftem Ernst Gewollten. Man verwahrte sich auch nicht gegen sein Bild vom „beschränkt konfessionellen Standpunkt", sondern von einem für höher gehaltenen, dem ästhetischen, gegen eine so rohe Behandlung des menschlichen Körpers als des edelsten Vorwurfes der Kunst. Also daher die Schmerzen! Die angeblichen Angriffe auf das Heiligste bezogen sich auf die heilige Ästhetik, eine Weisheitsform, die über jener der Protestanten und Katholiken — beschränkt Konfessioneller — steht. Nicht der Christ, sondern der Ästhetiker lärmte gegen Böcklin. Der Christ aber kann des Meisters Werk nur mit tiefer Ergriffenheit sehen, selbst unter Anerkennung seiner Schwächen.

Im Jahre 1882 war auf der Wiener Internationalen Ausstellung Böcklins Pietà über einer Türe aufgehängt. Wer da weiß, wie es auf Ausstellungen zugeht, dem sagt dies so viel: Das Bild war eben nur noch aus Gnade von dem Aufnahmegericht, also von Künstlern, des Aufhängens würdig befunden worden. Man lachte, nannte es den Regenbogen, in dessen Farben es schillere. Selbst der größte Farbenenthusiast, hieß es, ist nicht imstande, sich über dies Liebäugeln mit argen Verletzungen der ästhetischen Form hinwegzusetzen. Ich setze dem entgegen, was Max Lehrs in seinem hübschen, zum 70. Geburtstag Böcklins erschienenen Büchlein sagt: Wie viele Künstler haben ihre Kraft an dem einfachen, rührenden Vorgang erprobt? So schlicht und groß, so wahr und im edelsten Sinne religiös hat ihn keiner darzustellen gewußt wie Arnold Böcklin! Eines hat sich eben im letzten Jahrzehnt geändert: Sancta Aesthetica, die wankelmütigste der Frauen, hat vor der Tiefe und Innerlichkeit des Meisters ihre Grundsätze geändert. Nur ein paar Leute, die noch eine alte Auflage von ihr besitzen, folgen den

Verlag der Photographischen Union, München.

schon längst von ihr selbst verleugneten Wahrheiten. Es fragt sich nur noch, was der beschränkt Konfessionelle dagegen einzuwenden hat. Wohl wird Böcklin schwerlich je zum Meister der kirchlich dogmatischen Kunst werden. Aber sollte es nicht möglich sein, daß die religiöse Kunst erkenne, hier ringe ein Mensch um die Wahrheit, dessen Ernst man eben an seinen Schwächen am leichtesten als echt erkennen kann? Wo ein Wille ist, da ist ein Weg. Ein Herzenskünder muß in Böcklin den Herzenskünder finden; die Kraft empfundener Wahrheit muß laut und lauter aus ihm herausklingen in die weite Welt. So viele merken nicht, daß nicht ihre religiöse, sondern ihre ästhetische Auffassung sie von diesen Bildern abstößt; aus ästhetischem Widerwillen berauben sie sich der religiösen Anregung; eine als heidnisch verschrieene Wissenschaft hindert sie, christliche Kunst zu verstehen?

Und dann ist noch zu nennen: Der einsamste von allen durch die langen Jahre seiner Entwicklung hindurch: Hans Thoma. In den 1880er Jahren etwa ging ich einmal durch die akademische Ausstellung zu Dresden und sah dort seine Flucht nach Ägypten. Das Bild hatte einen erbärmlichen Platz, so daß ich mich bei einem Mitglied der Hängekommission beklagte. Es war das ein Schüler Schillings, des Schülers Hähnels, des Schülers der Antike, also kein Sohn, sondern ein Ururenkel der Natur. Ich kam übel bei ihm an, denn das Bild war nur aus Mitleid zur Ausstellung angenommen worden. Von Thoma sei ja bekannt, daß er nur Häßliches malen könne oder gar malen wolle. Und wirklich: ich hätte nur in den Ausstellungsberichten nachzulesen brauchen, die Thomas Bilder besprachen, wenn solche wirklich angenommen wurden. Es erging ihm überall erbärmlich; das Urteil war, ausgenommen ein solches von 1879 von Gustav Flörke, ganz einstimmig. In Karlsruhe traten einmal zahlreiche Kunstfreunde zusammen zu einer Eingabe an den Kunstverein, dieser solle in Zukunft Thoma das Ausstellen verbieten. Er erregte Abscheu, er ärgerte die Menschen wirklich mit seinen Arbeiten. Die Künstler dachten kaum anders von ihm. Mir aber erklärten die Dresdener rund heraus: Wer sich so verhaue, wer einen solchen Schinken, wie jene Flucht nach Ägypten, für schön halte, beweise damit einfach, daß er nichts von Kunst verstehe! Die Abfertigung, die ich für den mir ganz fremden Künstler einzustecken hatte, führte mich seiner Kunst nahe. Und ich habe es nicht bereut.

Böcklin ist in Basel und Thoma in Bernau im Schwarzwald geboren, dicht am Hochkopf, von dem das Wehratal zum Rhein, nach Säkkingen hinunterführt. Einen Tagesmarsch auseinander, zwei im Grunde ihres Wesens sich so ähnliche Künstler. Beide sind Querköpfe, das heißt, es sind keine Längsköpfe; nicht solche, die nach dem Strich gehen, sondern ihre eigenen Bahnen und Wege haben. Wohl hat Thoma in Frankreich manche Anregung gefunden. Courbet, Cazin und andere wirkten auf den Schüler Schirmers weiter, der von seinem Lehrer so mancherlei mit in seine Kunst herübernahm, ohne daß er dabei seine Selbstständigkeit verlor. Er blieb eine eigenartige Erscheinung, auch seit er in Rom gelebt und mancherlei von den dortigen Künstlern angenommen hatte.

In Frankfurt hatte er sich ansässig gemacht. Dort war keine Akademie, dort saßen allerhand Künstler beisammen, die nicht im Trott der allgemeinen Entwicklung mit fortschritten. Man konnte als ein „närrischer Kerl" sich dort behaupten, ohne ausgelacht zu werden: Die Eigenart hatte noch ihren Wert. In der alten Freien und Reichsstadt galt der Querkopf noch etwas, war es noch gestattet, in seiner Weise zu leben. Solche Freiheit hatte das Jahr 1866 auch nicht gleich zu beseitigen vermocht. Dort konnte auch die Kunst Thomas in aller Stille blühen. Paul Wallot erzählte mir, wie einst die Künstlerschaft geladen wurde, um sich die fertiggestellten Bilder Thomas, irre ich nicht, im Café Bauer anzusehen: Darunter ein Blick auf die offene See; der Horizont erschien leise gekrümmt, als Bogenausschnitt. Wallot frug, warum dem so sei; in der wissenschaftlichen Perspektive sei man der Meinung, daß der Horizont eine Gerade, eine Wagrechte sein müßte! Ich sehe das so! antwortete Thoma, und die Frankfurter waren damit zufrieden. Er sieht das so! Dann ist nichts dagegen zu machen! Wäre ein Professor der darstellenden Geometrie unter den Beschauern gewesen, dann wäre Thoma kritisch hingerichtet worden!

Vor Jahren fielen mir die Bilder Thomas durch ihren sonnig lichtgrauen Ton auf. Sie sahen in den Ausstellungen inmitten der braunen altmeisterlichen Arbeiten der anderen merkwürdig genug aus! Die Farben so schlicht, so farbig; mit einer so hellen Freude an ihrer Pracht gemalt. Und doch schien mir der Ton nicht satt, das Licht nicht warm. Später habe ich diese Bilder wiedergesehen, Arbeiten von einer Kindlichkeit der Auffassung, neben

Digitized by Google

denen die Bravourstücke der alten Schule mit allem ihrem Tongefunkel recht kindisch erschienen. Man sieht da auf einer Landschaft eine grüne Plane, ein paar weiße Blumen und Schafe, einige Ballen Wolken am Himmel. Wie wunderbar gemütstief er seine Heimat erfassen kann! Welch sonnigen Eindruck die erste Sonderausstellung seiner Bilder in meines Bruders Geschäft 1890 machte! Von da gingen sie nach München. Mit einem Schlage wurde Thoma dort ein berühmter Mann; man erkannte, daß ihm lange Jahre Unrecht geschehen war, äußere Ehren und äußere Erfolge stellten sich ein. Während die englische Kritik — in England hatte er längst seinen Markt — ihn schon viel früher anerkannt hatte, fand plötzlich die deutsche für ihn Worte der Zustimmung. Nicht Thoma hatte sich geändert, sondern der Blick war für ihn und seine Art geöffnet. Ich sehe das so! Diese ruhige Selbständigkeit war der Führer gewesen, der ihn in seiner Weise zu beharren befähigte. Er sah die Dinge anders als die große Mehrzahl der Künstler und Kunstfreunde. Und nun, da man sich die Mühe gab, die Natur nach der von seinen Bildern gemachten Erfahrung zu prüfen, sahen auch die andern die Natur so. Man versuche es an der Meeresküste. Ich wenigstens sehe dort auch die Kurve; ich sehe die sonnige Frische in der Natur, an der Thoma sich so gern ergötzt. In rascher Folge wurde er nun einer der gefeiertsten Lieblinge des deutschen Volkes. Henry Thode setzte seine mächtige Beredsamkeit für ihn ein, um zu lehren, wie deutsch der Meister sei. Er hat ihn gewissermaßen zum Wächter des Deutschtums erkoren, zum Prüfstein für die Echtheit völkischer Gesinnung.

Thoma hat seinen Weg für sich gefunden und ist sich treu geblieben, auch als eine etwas vorlaute Anerkennung ihn zu einem der ganz großen Meister stempeln wollte. Er hat seine begrenzten Gebiete und nicht immer volle Klarheit, wo diese liegen. Mir will wenigstens so scheinen, als sei das Figürliche in manchen seiner Bilder zwar voll Eigenart, doch ohne die Vollkraft, die Eigenart frei darzustellen: als fühle er sich selbst hier gelegentlich unsicher. Nur wer verblendet ist, verschließt sich vor den Mißgriffen Böcklins. Nicht durch Anschwärmen, sondern durch ruhige Hingabe wird man einem ausgezeichneten Manne gerecht. Bei Thoma ist die Eigenart kaum minder stark, die künstlerische Kraft aber nicht gleich. Auf mich wenigstens wirkt er am herzlichsten, wo er ein Stück

Digitized by Google

Natur, und zwar seinen heimischen Schwarzwald gibt. Da ist ein Wirklichkeitssinn von sonderbarer Frische und Gemütstiefe. Maler sagen zwar, man sehe noch den Farbentopf in seinen Bildern; es sei nicht ganz der Eindruck überwunden, daß man erkennt, wie das Bild gemacht ist; man komme nicht ganz über das Handwerkliche hinweg; Bild und Gegenstand seinen nicht völlig einig. Und doch ist in den Bildern ein oft mit bescheidenen Mitteln erreichter Stimmungswert, den nur ein ungewöhnlich tief empfindendes Herz in der Natur zu sehen und nachzubilden vermag.

Thoma malt gern das, was man nicht in der Natur selbst sieht, sondern was man von ihr träumt, allerhand oft drollige Sachen! Da ist ein Meerwunder. Vier brüllende, aus der Flut auftauchende Meermänner, die auf einer Muschel ein Kind tragen. Was bedeutet das? Was hat das Kind in der Hand? Ich weiß es nicht, und Thoma weiß es vielleicht auch nicht. Es ist eben ein Meerwunder; und Wunder soll man nicht deuten wollen! Denn das, was man erklären kann, ist eben kein Wunder.

Die Quelle. Der Vorgang ist verständlich. Ein Jüngling trinkt; ein daneben sitzendes Mädchen zögert, ihm Vergißmeinnicht zu reichen; Engel tanzen in der Luft, haschen Schmetterlinge und spielen mit dem Haar der Quelle. Sie ist keine Nymphe und keine Nixe. Willst du wissen, wer sie sei, und wer die anderen sind, so dichte dir selbst die Geschichte nach. Der Maler gibt keine Götterlehre; und nüchterne Verständigkeit ist das Ende aller Stimmung.

Und so geht es fort. Antike Gedanken werden aufgenommen, aber sie hören auf, antik zu sein. Jene beiden nackten Jünglinge im Eichenwalde werden Apoll und Marsyas genannt. Sie sind es, wie etwa Raffael in seiner Jugend sie gemalt hat; ganz unantiquarisch, ganz unklassisch empfunden. Auf gleichem Wege haben sich inzwischen viele Künstler bewegt. Thoma ging dort, als noch die Kritik sein Betreten mit schweren Strafen belegte; nicht aus Trotz, sondern mit jener Ruhe, die man aus dem Gefühl des Reichtums erlangt.

Thoma fühlte sich nie als Umbildner der Kunst. Seinem ganzen Wesen ist das Spintisieren fremd. Die Dinge kamen ihm von selbst so, wie sie vor uns stehen; sie schienen ihm in der von ihm erkannten Form als selbstverständlich; er schwankte nie in seiner Schaffensweise und war auch nie unglücklich über Zurück-

Digitized by Google

ſetzungen, obgleich ſie ihn in beſonders roher Form trafen. Als er mir 1890 Unterlagen zu einem Aufſatz in der Kunſt unſerer Zeit ſendete — meines Wiſſens der erſte, der ſein Wirken im ganzen anerkannte — mahnte er mich ausdrücklich, ihn nicht als einen durch Mißerfolge Gekränkten zu ſchildern: Dieſen Dingen gebührt, ſo ſchrieb er mir, in meinem Leben nicht zu große Wichtigkeit: Ein gewiſſer Mutwille ließ mich dem Philiſtertum gegenüber gut ſtandhalten. Das Bewußtſein, daß ich ſchließlich Recht behalten werde, hat mich nie verlaſſen. Und darum wurde er auch nicht rechthaberiſch, als er wie über Nacht ſeine Art anerkannt fand. Er fühlte ſich nie als alleinſtehend, denn er war ſtets aufs engſte mit der Volksſeele verbunden. Was Volkskunſt im Sinne der modernen Auffaſſung iſt, das kann man am beſten in Thoma lernen: Seine Kunſt iſt für jedermann verſtändlich, der zu ſehen vermag. Sie fordert nur Naturkenntnis, ſie wendet ſich an die, die in der Welt, nicht in Büchern oder in Ausſtellungen ihr Wiſſen ſuchen. Sie iſt durchaus von jener Art, die Ludwig Richter angegeben hat: Die Liebe auch zum Kleinen iſt ihr eigen, die jenen ſo liebenswürdig macht und das große weite Herz eines echt treugeſonnenen Mannes, der mit unerſchöpflichem Glücksgefühl und freudig erſtaunten Augen um ſich die Fülle der Gottesgaben auf Flur und Feld, Wald und Berg ausgebreitet ſieht. Da liegt auch der Kern von Thomas Frömmigkeit, da iſt der Weg von ſeiner Kunſt zu einem Schaffen im Sinne einer neu erwachten Gläubigkeit.

Während ſich die deutſche Kunſt in ihren ſtärkſten Kräften aus der unwirtlichen Luft deutſcher Beſſerwiſſerei in die Einſamkeit zurückzog, vollzog ſich doch langſam die Rückeroberung. Es meldeten ſich die jungen Kräfte, die für ihre Aufgabe anſahen, den Kampf aufzunehmen und dem heimiſchen Schlendrian entgegenzutreten.

Der Anfang der achtziger Jahre ließ Berlin zur entſcheidenden Stadt werden. Künſtler wie Klinger und Stauffer-Bern waren zwar damals noch weit entfernt von öffentlicher Anerkennung. Aber ſchon kündete ſich immer deutlicher die Notwendigkeit des Bruches mit der Akademie und ihrer franzöſiſch-romantiſchen Richtung an. Spuren der Zerbröckelung dieſer ſelbſt zeigten ſich überall. Menzel und die um ihn Geſcharten, Liebermann mit ſeinem wachſenden Anhang begannen den Akademikern die Hölle

Digitized by Google

heiß zu machen. Die ärgerlichen Ausstellungen von allerhand „wilden Sachen“ rührten den Geschmack und die Kampflust auf; die internationalen Kunstausstellungen 1886 und 1891 stellten in einer allgemein anerkannten Form fest, daß etwas faul sei in der allgemeinen Kunstübung in Deutschland.

Max Klingers Name begann emporzusteigen. Zuerst genannt wurde er 1878 gelegentlich einer Ausstellung von Zeichnungen. Damals schon sprach Th. Lewin, einer aus dem Kreise, der sich um Georg Brandes, den dänischen Literaturhistoriker, bildete, die Ansicht aus, daß sich hier eine große neue Kraft offenbare.

Und dann waren Folgen von selbständigen Radierungen erschienen. Zuerst befangen, in manchem an die Japaner sich anlehnend, im manchem auf Rethel und Böcklin weisend, das meiste vorwiegend sachlichen Inhalts, der Menschheit ganzen Jammer umfassend.

Klinger ist durch Flauberts Realismus hindurchgegangen; er hat das Grausen der Wahrheit im Sinne Zolas gesucht; er hat sich mit dieser Welt auseinandergesetzt, indem er sie in ihren Nachtseiten schilderte. Während er in seinen Jugendbildern Humor zeigt, im Gefühl der Unzulänglichkeit das Lächeln der Überlegenheit annahm, ward er in seinen Radierungen immer ernster. Er fertigte ganze Bilderreihen, erzählte durch sie Romane in steigender Entwickelung des Grausigen: Die Liebe, ihre Zweifel, Seligkeiten, Folgen. Das Schicksal der Frau ist's, das ihn beschäftigt. Er zeichnet die Revolution, Rethels großem Totentanz an Größe nachstrebend; ein Bild menschlichen Elendes, die Mutter, die sich mit ihrem Kinde in der Spree ertränkt; hart in seiner Wirklichkeitsliebe, stärksten Ausdruck nicht vermeidend; eine Liebesgeschichte mit grimmem Ausgang, an Kraft dem Hogarth nahestehend, doch ohne ermahnende Nebengedanken; nur in der Absicht geschaffen, dichterisch Empfundenes zu künstlerisch Schaubarem zu machen. Dies und viel anderes mehr zeigt, daß Klinger die selbständige Naturauffassung in seiner Kunst durch eine rücksichtslose Wahrheitsliebe zu erlangen bestrebt war. Noch ist das Gegenständliche, die Erzählung das Vorwiegende im Bilde. Die Erzählung gibt entweder die Thatsachen, oder sie deutet die sie begleitenden Empfindungen an. Hier setzt schon ein Geist ein, der ihn von Zola trennt. Denn dieser glaubte durch die Tatsachen allein wirken zu können. Gemeinsam aber hat er

Digitized by Google

mit deſſen beſten Werken den Wagemut der Sinnlichkeit, die Abſicht, die Grenzen des Darſtellbaren zu erweitern, das Recht des Cynismus im Sinne Viſchers ſich zu wahren. In dem Sinn, der das Laſter nicht durch Verſtecken, ſondern durch Bloßlegen, nicht durch Umſchreiben, ſondern durch die Derbheit des geraden Wortes bekämpfen will. Wer in deutſchen Künſtlerwerkſtätten Beſcheid weiß, der wundert ſich nicht darüber, daß er viel öfter dort den Simpliciſſimus Grimmelshauſens als ein lüſternes Buch findet Die Ehrlichkeit des 17. Jahrhunderts erſcheint den Künſtlern künſtleriſcher, feiner als alle Elégance.

Daneben tritt bei Klinger alsbald ein anderer Zug auf. Jener nach allgemeinem Ausdruck gegenüber dem Darſtellen von Vorgängen. Blätter dieſer Art begleiten die Erzählung, verſinnbildlichen ihren geiſtigen Inhalt. Er ſchreitet fort zum Darſtellen nicht eines Erſchauten, ſondern eines Erdachten. Der Realismus wurde ihm zur Vorſtufe ſelbſtändigen Formgefühls, aus der Fülle durch treue Wahrheitsliebe erlernter Formen wächſt ihm die Herrſchaft über dieſe Form heraus. Aus einem Nachbildner der Menſchen konnte er der Schöpfer einer ihm eigenen Menſchenwelt werden, aus einem Berichterſtatter ein Dichter.

Mit den achtziger Jahren begann Böcklin ſtärker auf ihn zu wirken. Es iſt die Zeit, in der mein Bruder begann, dieſen Meiſter den Berlinern vor Augen zu ſtellen. Für meinen Bruder radierte Klinger Die Burg am Meer, Die Toteninſel, Den Frühlingstag nach Böcklin. Er zahlte, ſo viel ich weiß, mit einem Bilde des verehrten Meiſters, jenem Frauenkopf, der noch heute in Klingers Werkſtätte hängt. Ich erinnere mich noch des Tages, an dem ich meinen Bruder damit beſchäftigt fand, aus den Führern einer ſeiner Ausſtellungen, die Böcklins Sommertag zuerſt den Beſchauern vorführte, ſorgfältig die als Kunſtbeilage darin befeſtigten Klingerſchen Radierungen herauszulöſen. Hunderte von abgetrennten Blättern lagen ſchon da. Die Gebildeten Berlins, die den Sommertag im beſten Falle für apart, meiſt aber für verrückt erklärten, hatten, ohne zu merken, welcher Art das ihnen Gebotene ſei, den Katalog zuſammengefaltet in die Taſche geſchoben. Kupferdruckpapier verträgt aber bekanntlich das Brechen nicht. Und ſo rettete mein Bruder die Blätter vor einer Mißhandlung, die einen Kunſtliebenden herber trifft als der Verluſt.

Klinger galt damals bei den Berlinern für einen Myſtiker

und Genialitätshascher. Beides war unbequem und paßte nicht in den Rahmen der Weltstadt. Schlagt ihn tot, er ist ein Original, sagte die besonnene Kritik. Er malte sein Parisurteil: es war das eines der ersten Werke einer neuen Richtung, das auf deutschen Ausstellungen erschien. Der Erfolg war überraschend. Er sei nach einer Erzählung meines Bruders Ludwig Gurlitt dargestellt: Als Fritz, der Kunsthändler — so erzählt dieser — Geschäftsführer der Kunstausstellung in Berlin war, suchte ich ihn tags nach der Eröffnung, um mich seiner kundigen Führung zu erfreuen. Ich fand ihn nicht und machte meine Wanderung allein. Unter dem vielen Herrlichen fesselte mich ein großes mythologisches Bild, das Urteil des Paris, unzweifelhaft das Werk eines der Gewaltigsten. Das Bild nannte den Künstler nicht, ich konnte ihn auch nicht erraten; das Werk war nur sich selbst ähnlich; ein neuer, mir unbekannter Geist sprach hier zu mir und ich stand lange in stummem Staunen. Neben mir aber machte sich die erbarmungsloseste Kritik laut; ihre plumpen Witze wirkten auf mich wie Peitschengeknall in der Kirche. Daß man doch vielfach so wenig Achtung vor dem Geistesringen eines Künstlers hat, so wenig Rücksicht für die Umstehenden! Da traf ich meinen Bruder. Meine erste Frage natürlich: Von wem ist denn das herrliche Urteil des Paris? Er ließ mir nicht Zeit, mein Entzücken weiter auszusprechen, sich nicht Zeit zu antworten, riß mich nur mit sich fort; die Aufklärung würde gleich folgen. Wir eilten von Saal zu Saal, zurück an den Eingang, blickten hinaus ins Freie, endlich sagte mein Bruder verstimmt: Schade, er ist fort! — Eben war Klinger bei mir im Bureau, ganz zerschlagen und vernichtet. Er hatte eine halbe Stunde vor seinem Bilde gestanden, seinem ersten großen Ölgemälde, an das er alle Kraft, auf das er alle Hoffnung gesetzt hatte, und mußte nun die Urteile der Berliner hören: Herrjeh! von wem is denn das?! Der muß nach Dalldorf; den darf man nicht frei rumlaufen lassen? In der Tonart war es fast unausgesetzt gegangen. Klinger, bis ins tiefste verletzt und den Tränen nahe, forderte sofortige Zurückziehung des Bildes. Ihn durch eigene Anerkennung und Bewunderung, durch Vertröstung auf das Urteil der Presse dazu zu bewegen, das Bild zunächst noch hängen zu lassen, war Fritz Gurlitt nur mit schwerer Mühe gelungen. Wie schade, sagte er, daß wir Klingern nicht mehr gefunden haben; dein Lob würde ihm wohlgetan haben. Nein, diese entsetzliche Berliner Kritik!

Digitized by Google

Digitized by Google

Es ist nur ein Zeichen des unzerstörbaren Vertrauens, mit dem mein Bruder Fritz auf den Sieg des Guten hoffte, wenn er Klinger auf das Urteil der Presse verwies, in der Hoffnung, diese müßte doch den Wert des Bildes und des Mannes erkennen. Die Kreuzzeitung schrieb einen Leitartikel über den Verfall der Sitten und des Idealismus! Die Presse aller Parteien erhob ein allgemeines Wehegeschrei; sie fühlten sich in den tiefsten Tiefen ihrer Sittlichkeit verletzt.

Was war es denn, was die Leute so in Harnisch brachte? Drei Frauen stehen vor einem Jüngling, eine ihre Nacktheit zur Schau stellend, die anderen teilweise verhüllt. Wie oft war das Urteil schon gemalt, ohne daß man darüber Anfälle des Entsetzens bekam. Aber dann waren die Weiber durch den Idealismus zu einer höheren, die Sinne bändigenden Schönheit erhoben. Die Schönheit heiligte dort das Nackte. Wie oft habe ich vor dem Bilde gestanden, nicht nur des Bildes, sondern seiner Wirkung auf die Beschauer wegen; um sie reden zu hören. Freilich kam nur selten einer über das blödeste Schimpfen hinaus. Aber doch hin und wieder trat einer heran, der sich zu erklären suchte, warum ein Künstler ein so abscheuliches Ding male. Klinger hatte einen eigenartigen Rahmen um sein Bild gelegt, der teils bildnerisch und dazu farbig war. Es gibt irgendwo ein Gesetz, daß man dies nicht darf. Auch Feuerbach hatte in seinem Gastmahl des Plato dagegen gesündigt und war scharf zurückgewiesen worden. Der Rahmen soll das Bild von der Umgebung trennen, sagt die ästhetische Moral. Jene Maler, die sich das Bild im hohem Sinne dekorativ dachten, als Schmuck nicht jeder beliebigen, sondern einer bestimmten Wand, waren der Ansicht, daß der Rahmen ins Bild überführen solle. Den Ästhetikern galt dies als Ketzerei, der Menge als Geschmacklosigkeit. Geschmack aber ist die Fähigkeit, innerhalb der allgemeinen Anschauung des Schönen die Mitte inne zu halten, das zu tun, was gerade heute für schön gilt. Frauen haben ihn öfter als Männer: Geschmack von gestern ist stets Ungeschmack von heute. Seht einmal die an: Die trägt das Kleid noch, in dem sie vorigen Sommer so geschmackvoll aussah! wie geschmacklos!

Also weil Klinger hier gegen die Mode verstieß, wurde er zunächst verketzert. Seine Frauen sind keineswegs liebreizend. Die Malerei des Bildes ist trocken, fast nüchtern. Zieht man seine

Digitized by Google

älteren Bilder in Vergleich, jene aus der Zeit, in der Klinger noch Gussows Schüler war, so sieht man, daß er Böcklins Farbe eine Zeit lang nicht ohne Erfolg nachstrebte. Jetzt schuf er ohne den Ton reizvoller, leuchtender gestaltende Malmittel, mit breitem Pinsel klar und fest aufgetragen, eine Studie im Freilicht, voll ernsten Wollens, voll aufmerksamer Wahrheitsliebe, durchaus Arbeiten des Ringens nach Kraft und Klarheit, des Verzichtes auf die flache Meisterschaft seines Lehrers. Also Klinger war schon einmal fertig, ehe er sich zu lernen entschloß; er war Meister gewesen, bevor er sich selber in die Schule nahm. Er arbeitet noch heute an der Farbe, als dem ihm am wenigsten handgerechten Kunstmittel. Man sieht das seinen Bildern an! Sie sind Versuche, Studien, sie sind noch nicht ganz mit sich selbst zu Ende. Es irrt der Mensch, so lang er strebt!

War's dies, was die Beschauer abstieß? In gewissem Sinne wohl sicher! Denn sie empfanden, daß dieser eigentümlich harte Ton nicht ein Unvermögen sei, über das man lächeln dürfe; sondern daß hier eine versteckte Absicht vorlag: die Absicht, die schon dem Feuerbach den Haß aller Idealisten zugezogen hatte: Ihnen zu beweisen, daß die Art unkünstlerisch sei, mit der sie die Natur betrachten, und mittels dieser die ihnen gefällige Kunst; daß die Maler die Natur von einem anderen, besseren Gesichtspunkt betrachten; und daß sie die Menge zwingen wollen, ihnen zu folgen; statt jenen, mit denen sie so sehr zufrieden waren. Die geistige Zumutung, sich umzubilden, der Vorwurf, der in diesem Bilde steckt, daß man allzu lang bequemem Idealismus angehangen habe, und daß es Zeit sei, der neuen Zeit angemessene neue Ziele auszustecken: Das war es, was den Haß erzeugte. Aufgeschreckte Denkfaulheit, die tobend nach Ruhe schrie! Klinger erzählte mir später, er sei damals aus seiner Berliner Junggesellenwohnung ausgezogen, weil er sich wegen der Preßschimpfereien vor seiner Wirtin geschämt habe. Es ist kein Spaß, eigene hochgesteckte Ziele zu besitzen!

Klinger ist 1889 nach Rom gegangen und hat dort seine Kreuzigung gemalt. Man kann ihn nicht einen Schüler der dortigen Künstler nennen, denn er besaß schon die Richtung auf das, was jene erstrebten. Schon im Parisurteil wirken Marées' Gedanken in der Darstellung des Raumes im Bild: die beiden Hauptrichtungen, das Wagerechte und Lotrechte sind fest ein-

Digitized by Google

gehalten. Ebenſo in der Kreuzigung. Alle Hauptfiguren ſtehen gerade oder doch in leichter Bewegung da.

Wo bleiben da die Geſetze des kunſtgemäßen Aufbaues? Wo bleibt die ſchöne Linienführung, wo die einheitliche Gruppierung? Kein in der Ecke Knieender, keine Gruppe, die ſich zur Pyramide zuſammenſchiebt, kein Abwägen der Tonwerte nach vorher feſtſtehender Abſicht, die das Licht auf den Hauptgegenſtand ſammelt! Ein klarer Verzicht auf allen Formenkram der Schönheit, auf alles das, was man an Schönheit in Schulen lernen kann, ohne ſelbſt empfinden zu müſſen. Warum dieſe Maria, die ſo ſteif, ſo reizlos, ſo aus dem Bilde losgetrennt daſteht! Man vergleiche Klingers wundervolle Naturſtudie zur Magdalena mit der Geſtalt, wie dieſe im Bilde erſcheint: Er kann's alſo doch auch anders, es iſt ihm die Vorſtellung weicher Schönheit nicht verſagt. Er will's alſo ſo, wie es im Bilde wirkt.

Ein Geiſtlicher aus Klingers Vaterſtadt Leipzig, einer jener Idealiſten, deren künſtleriſches Aufnahmevermögen ſchwach, deren Überzeugung aber ſtark iſt, daß in dieſem der Maßſtab für alle Kunſt liege, daß ſie alſo zu Richtern berufen ſeien, nannte das Bild 1897 eine ruchloſe Karikatur des Heiligen, die er als Beleidigung ſeines chriſtlichen Gefühles empfinde; ſie errege ihm noch in der Erinnerung widerwärtige Gefühle. Es iſt gut, ſolche Urteile gelegentlich feſtzunageln, denn die Nachwelt will auch ihr Teil zu lachen haben. Ruchlos iſt doch wohl der, der mit Überlegung Böſes tut. Eine Karikatur iſt doch eine abſichtliche Verzerrung ins Häßliche. Jener Geiſtlicher will alſo Klinger für einen Menſchen erklären, der Jahre lang ſich plagt, ein großes Bild malt, um damit das Heilige zu verhöhnen. Das wäre ein ſehr gemeines Unterfangen, auf dem ſehr ſchwere gerichtliche Strafen ſtehen. Es mußte ſich der Geiſtliche alſo wohl klar ſein, daß er eine ſchwere Beleidigung ausſprach.

Das, was den Geiſtlichen zunächſt abſchreckte, war die Karikatur. Er ſah, daß hier mit Abſicht ein Schönes anders, als er es kennt, nach ſeiner Anſicht alſo ein Häßliches gebildet iſt. Auch er ſah, daß hier nicht das Unvermögen entſchied, ſondern der künſtleriſche Wille. Darüber, daß ein Stadtpfarrer im Beſitze der Schönheit ſei, daß er wiſſe, wie ſie auszuſehen habe, iſt er ſelbſtverſtändlich außer Zweifel. Denn als gebildeter Mann hat er vielerlei geſehen, was andere Künſtler ſchufen und hat das Schönſte

Digitized by Google

von all dem ſich gemerkt. Wenn alſo einer in der Welt etwas anders erſtrebt, wie der Gelehrte es wünſcht, wenn dieſer namentlich ſieht, daß es abſichtlich anders iſt, dann iſt es häßlich; ja dann iſt es abſichtlich, ruchlos häßlich. Nun aber hat der Geiſtliche die Pflicht, über ſeine Chriſtengemeinde wachen zu helfen. Da kommt nun ein Maler und malt die Kreuzigung, alſo ein Stück bibliſcher Geſchichte, ſo, wie der Hirt der Gemeinde ſie nach beſtem Wiſſen für häßlich erklären muß. Das Häßliche aber iſt ärgerlich, alſo muß er gegen das Häßliche, das ſich an das Heilige drängt, im Sinn der Seelſorge kämpfen. Das etwa iſt der Gedankengang, der dieſe harten Angriffe erklärt.

Der Geiſtliche vergißt eben, daß nicht ſein chriſtliches Empfinden, ſondern ſein äſthetiſches Empfinden beleidigt wurde. Es iſt nichts Unchriſtliches in dem Bilde, ſondern er findet nur das Chriſtliche häßlich, alſo unwürdig dargeſtellt. Ich wüßte nicht, daß das Bild einen dogmatiſchen Irrtum enthielte, dem die evangeliſche Kirche entgegenzutreten habe. Klinger ſuchte einen Chriſtus zu ſchaffen, wie er in ihm lebt; er trachtet ihn nach den in ihm wirkenden Vorſtellungen zu geſtalten. Er ſucht dieſe Vorſtellung zu einem ernſten Bilde zu reifen, in das er hineinlegt, was ihm an Kraft gegeben iſt. Der Pfarrer hat andere Anſchauungen, wie dieſe Dinge zu ſchildern ſeien. Er will den Chriſtus, den das Mittelalter, den die Renaiſſance ſchuf; den er kunſtgeſchichtlich gewöhnt iſt; den Chriſtus des 15., 16., 17., 18. Jahrhunderts. Aber ich kann doch nicht glauben, daß durch dieſe Formen das Weſen Chriſti gedeckt werde; daß die Zeit nun vorüber ſei, in der wir ihn im Geiſte zu ſuchen haben! Und das Suchen heißt, ſich ſelbſt einſetzen und in ſich nach Erkenntnis trachten; nicht durch Gelehrſamkeit fremde Erkenntnis auf ſich übertragen. Wir haben es hier alſo nicht mit dem Theologen, ſondern nur mit dem Äſthetiker zu tun, freilich mit einem ſolchen, der ſeine künſtleriſche Erkenntnis mit ſeiner Würde als Geiſtlicher verquickte.

Ein drittes großes Bild Klingers folgte, Chriſtus im Olymp. Der Herr trägt um die hagere Geſtalt ein Gewand in Goldbrokat, hinter ihm her kommen vier in farbige Kleider gehüllte Frauen, ruhig beobachtend, in mäßiger Bewegung: es ſind die Kardinaltugenden. Vor Chriſtus ſitzt Zeus, ſeinen Ganymed im Schoß. Bacchus bringt dem Nazarener ſeine Schale; Amor will ihm alle ſeine Pfeile ins Herz ſtoßen. Aber mit ruhig abwehrender

Hand, unaufhaltsam weiterschreitend, nähert sich der blonde Dulder dem Götterthrone. Engel spielen in den Palmbüschen, Pan stürzt in atemlosen Lauf herbei.

Da ist also ein schrittweises Wandeln der Aufgabe in der großen Kunst. Zuerst einfache Vorgänge, die leicht verständlich sind, hier schon tiefer Beziehungsreichtum. Auch für dieses Bild schuf Klinger einen Rahmen: Bildnerei und Malerei vereinten sich, um den Gedankeninhalt zu vermehren. Klinger gibt hier schon jenen Vielgeschmähten der älteren Idealistik nichts nach, von denen man sagte, man verstehe sie nicht ohne gedruckten Zettel in der Hand. Seine Verehrer, die ihn einst als Realisten nahmen und seine Gegner, die ihn als solchen verwarfen, mußten sich ein klein wenig umkrempeln, wenn sie in ihrem alten Urteil bestehen wollten. Denn er ist Idealist in einem Sinne, der von jenem des Cornelius nicht mehr so sehr fern erscheint. Man kann zum mindesten nicht die Geistesüberlastung bei Cornelius höhnen und gleichzeitig Klingers Inhaltlichkeit preisen. Das Bild war 1899 in Wien ausgestellt: Das ist groß, schreibt mir ein Freund, ein Archäologe, dorther, groß in jeder Hinsicht. Was hat man mit sehnsüchtigem Augenaufschlag nach großer Kunst geseufzt! Da ist sie, in Ausdehnung, Inhalt und Formen groß! Aber der große Augenblick findet ein kleines Geschlecht!

In seinen Gemälden geht es meist einfach zu. Die starke Sachlichkeit der Farbe bindet ihn, macht ihm die Gegenwärtigkeit der Dinge mehr zur Pflicht.

Da liegt lang hingestreckt der tote Christus. Hinter dem Sarge steht die Gottesmutter. Sie weint, oder richtiger, sie hat sich ausgeweint und sucht nach neuen Tränen. Das muß jeder verstehen! Johannes drückt ihr die Hand! Wie er sie drückt, daraus kann jeder Milde, Liebe, Trost, Verehrung lesen. Beide sind stumm. Was ist auch in so großem Schmerz zu sagen? Auch die Bibel läßt sie schweigen. Ein schlechter Dichter gäbe beiden lange Trostreden, schöne Worte in den Mund.

Da ist die blaue Stunde. Drei Menschenkörper! Ein Mädchen steht, sich müde dehnend; eines liegt in kühner Verkürzung; ein Jüngling sitzt hockend da. Was will man mehr? Ein Bild in voller Deutlichkeit des Ausdruckes, kein gemaltes Abenteuer, ein einfacher, malerischer Gedanke.

Oder das Urteil des Paris: der junge Hirt, die drei nackten

Göttinnen, jede in ihrem Ausdruck klar und deutlich! Kein Aufbau, wohl aber ein Bild. Das ist wieder ein Grund mehr, warum diese Arbeiten die Künstler alter Schulen empören, die in alten Kunstwerken Befangenen außer sich bringen. Gerade das, was sie nun endlich als schön empfunden gelernt hatten, wird ihnen in den Staub gezogen. Da greift etwas an eine ihrer besten Freuden, ein Fremdes, Zerstörendes. Sie sehen ein, daß die Arbeit des Geistes neu beginnen müsse, wenn sie auch nicht begreifen, warum sie den neuen Weg einschlagen sollen. Und sie sind ja so müde, so unlustig, weiterzugehen. Warum Neues, Weites! Wir bleiben sitzen! Wehe dem, der uns stört!

Marées' Gedanken treten bei Klinger oft in überraschender Weise in Geltung. Nicht, daß er Schüler jenes sei. Beider Weg berührte sich nicht. Aber Gedanken fliegen auch ohne leitenden Draht von Kopf zu Kopf. In der Absicht, vor allem den Raum im Bilde darzustellen, kamen beide zu einer bestimmten, einfachsten Anordnung der Figuren, nämlich zu der naturgemäßen. Ein Stück wagrechten Fußbodens, gleichlinig mit ihm ein wagrechter Horizont; davor die lotrecht stehenden Gestalten. Das scheint sehr einfach, aber es ist diese Naturanordnung seit Jahrhunderten der Kunst entfremdet. Sie forderte Linien, die ins Bild führen, und als der Stilismus am höchsten stand, mußten in den Ecken ein Baum oder eine Gruppe liegen, die Berglinien oder die Architektur von beiden Seiten nach der Mitte leiten, die Wolken sich so ballen, daß ihre Schwingungen das Auge ebenfalls dorthin führen. Jeder Teil mußte auf die Hauptgruppe hinweisen. Man meisterte die Natur, man baute Kulissen ins Bild, man verschob die Dinge nach strengem Gesetz.

Die neuen Leute stellen den Gegensatz der Hauptlinien im Bilde her. Etwas gleiches tat schon Millet, der große Franzose. Bei den Engländern brachte Walker die Wagrechte in Ehren. Auch die Seemaler haben viel hierfür getan. Früher hätte man einen Blick aufs offene, schiffelose Meer kaum zu malen gewagt.

Die Figur steht somit in unbegrenztem Raume. Man sehe Jugendarbeiten von Raffael, und man wird finden, daß das neuentdeckte Gesetz dort noch herrscht. Boden und Gestalt bilden einen rechten Winkel, die Füße stehen, wie absichtlich, platt, um den Gegensatz lebhaft zu betonen. Bei Botticelli ist das am auffälligsten. Die englischen Präraffaeliten, namentlich Burne-Jones,

Digitized by Google

fanden es auch heraus, daß eine der Haupteigenſchaften der nachraffaeliſchen Kunſt die Einſeitigkeit im Aufbau ſei, eine Einſeitigkeit, die natürlich um ſo leichter in Geſetzmäßigkeit endete, je entſchiedener ſie durchgeführt wurde. Die Geſtalten begannen ſich zu überſchneiden, der Arm der einen ergänzte den Aufbau der anderen, die Lage des Dritten ſtützte das Liniendreieck; bis dann das Ganze ein Menſchenſalat wurde, der ſich aus einem Gewirr von Beinen, Falten und Leibern zu einer Gruppe zuſammenſetzte.

Im Kampf hiergegen, in der Abſicht nach Deutlichkeit wird von den neuen Meiſtern jede Geſtalt geſondert. Sie ſteht für ſich da, wie es die Menſchen in der Natur tun, nicht mit künſtleriſcher Abſicht auf andere, wie es im lebenden Bild geſchieht. Wenn ein Kind mit ſeiner Mutter und ſechs hübſchen Tanten zuſammentreten, ſo mag mich ein ſolcher Anblick entzücken, ſie geben aber doch zuſammen keine geſetzmäßig aufgebaute Gruppe. Wenn ich ſie auf der Bühne für einen wohltätigen Zweck „ſtelle", habe ich die größte Arbeit mit ihnen. Sie ſollen wie ein Bild ausſehen und müſſen daher knien und ſich beugen, ſich die ſchlanken Leiber verrenken, und ſchwer zu lernende „Geſten" machen, ſie müſſen ihre Natur ganz verleugnen lernen — ſonſt wird's eben kein lebendes Bild! Das heißt doch mit anderen Worten: erſt müßt ihr aus der Natur in die Unnatur hinein, aus dem ſchönen Leben in den Kunſtaufbau, ehe ihr maleriſch erſcheint! Bitte den linken Fuß mehr vor, liebes Fräulein, und den Oberkörper zurück. — Ich kann ſo nicht ſtehen, es tun mir ja ſchon alle Glieder weh von ſolcher Verrenkung. — Hilft nichts! Wenn Sie ſich natürlich gebärden, gibt's eben kein Bild!

Klinger hat ſich und ſeine Kunſt durch ein Buch zu erläutern verſucht: Malerei und Zeichnung. Der Kern und Mittelpunkt aller Kunſt, ſagt er da, bleibt der Menſch und der menſchliche Körper. Deſſen Darſtellung allein kann die Grundlage einer geſunden Stilbildung geben; aus dem Verſtändnis und der Ausbildung ſeiner Verhältniſſe kann allein eine ſelbſtändige Naturauffaſſung ſich entwickeln. Wer eine Hand nicht zu bilden weiß, wird auch keine Handhabe darſtellen können, ausgenommen, er ſtiehlt ſie anderswoher. Es kann für jeden, der der höchſten Aufgabe, dem menſchlichen Körper, aufrichtig gegenübertritt, keine Frage ſein, daß der ganze ungeteilte Körper ohne Lappen, ohne Fetzen die wichtigſte Vorbedingung einer künſtleriſchen Körper-

entwickelung ist: Da, wo das Nackte notwendig ist, soll es ohne falsche Scham, ohne drückende Rücksicht auf gewollte oder gesuchte Blödigkeit ganz gegeben werden! Und nun entwickelt Klinger weiter, daß die Gelenke es seien, die das Verständnis des menschlichen Körpers vermitteln, seinen Aufbau und seine Bewegungen erklären, und daß es daher ein Unding sei, gerade jene Gelenke, in denen sich der ganze Oberkörper trägt, mit Stoffstreifen zu verhängen.

Wenn ein Künstler ein Gesetz des Schönen vorträgt, soll man stets zuerst fragen: welches seiner Werke will er damit verteidigen. Hier ist's der Christus der Kreuzigung und die Blaue Stunde. Er schreibt selbst: Ein menschlicher Körper, an dem das Licht in irgend einem Sinne hingleitet, in dem nur Ruhe und keinerlei Gemütsbewegung ausgedrückt sein soll, ist, vollendet gemalt, schon ein Bild, ein Kunstwerk. Die Idee liegt für den Künstler in der der Stellung des Körpers gemäßen Formentwickelung, in seinem Verhältnis zum Raum, in seinen Farbenverbindungen, und es ist völlig gleichgültig, ob Endymion oder Peter dargestellt wird! Klinger, der einst Romane radierte, spottete über all die hübschen Mädchenköpfe, die als Ada, Hermine, Lydia oder Claire die Beschauer reizen; er eiferte gegen das moderne Geschichtchenerzählen, weil es die natürliche, ruhige Form völlig ertränkt hat! Es gehören, sagte er weiter, stärkste Anstrengungen dazu, sich aus dieser Flut zu einer einfachen künstlerischen Anschauung durchzuarbeiten und die Kunst im Menschen, in der Natur zu suchen, statt im Abenteuer. Ja, endlich erklärt er, daß der Idealist wie der Realist, die zu „soziologischen Spekulationen" über das Leben führen wollen, im Grunde nur „pro forma" malen. Ich weiß nicht recht, ob Klinger heute noch die Wahrheit dieses Satzes anerkennt. In Klinger liegt eine starke Bildungsfähigkeit, wie in jeder starken Natur. Sein Buch ist Ausdruck seines Schaffens, sein Schaffen aber ist spekulativer geworden. Auch er wird demnächst vielleicht wieder die Lehre vom Wert des Inhalts verkünden. Der wahre Künstler, führt Klinger weiter aus, wird, wo er dem Ausdrucke — dem Keim, der Seele, der Idee im Bilde — großen Raum gewährt, sich Stoffe suchen, mit denen er und wir von früh auf vertraut sind. Er wird mit Stärke und Sicherheit in Form und Farbe jeden Gegenstand und jede Bewegung im Bild umschließen und gestalten. Er wird dem Beschauer ein beruhigendes Gefühl

Digitized by Google

der Geſetzmäßigkeit geben, wenn er den Kopf als Kopf und die Hand als Hand anerkennt. Er wird Fleiſch als Fleiſch, Luft als Luft malen, gleichviel, ob dies der Menge zu einfach ſei, als daß ſie es verſtehe.

Alſo Deutlichkeit des Ausdruckes und Einfachheit des rein maleriſch zu erfaſſenden Gedankens! Das iſt wohl der Kern von Klingers Zielen. Auch er ſuchte in Rom die Befreiung vom Ballaſt der Schule, von der dürftig und unfruchtbar gewordenen altſtiliſtiſchen Schönheit, in jener Luft, in der ſie andere Deutſche gefunden hatten. Er ſuchte nicht römiſche Kunſt, denn was dort Italiener, Spanier, Franzoſen und die Mehrzahl der Deutſchen machten, kümmerte auch ihn wenig; er ſuchte nicht die Kirche und ihre Aufträge; ſondern die Einfachheit, das Verſenken in ſich ſelbſt, die Einſamkeit.

Klinger war damals viel mit Karl Stauffer-Bern zuſammen; beider Schaffen ergänzt das Geſamtbild ihres jungen Wollens. Schöne ſtille Leute auf blumigen Wieſen wollte dieſer malen, wenn er nur das machen dürfe, wozu ihn der Geiſt treibe. So ſprach er in einem ſeiner Briefe aus, damals, als es ihn in Berlin zu fröſteln begann; in der Stadt, wo es, wie er ſagt, die ſchlechteſten Maler und die beſten Soldaten gibt. Er iſt nicht dazu gekommen, ſeine Abſicht auszuführen. Lange noch blieb er in Berlin und erzählte ſelbſt, er male Juda und Israel weiter mit der peinlichen Gewißheit, daß ſein Bild dem Beſteller nicht gefalle, weil dieſer ſtarkes Hervorheben der Eigenart nicht dulde. Die ſchönen, ſtillen Leute zu malen, fand er nicht Zeit und Stimmung.

Aber ſie wären der Menge auch nicht ſehr ſchön erſchienen, ſo wenig wie ſeine Bildniſſe. Es iſt in Stauffer wie in Klinger viel zu viel unverbildete Eigennatur geweſen, als daß ſie für den Mann der „Jetztzeit“ hätten bequem genießbar ſein können. Seiner ganzen Lebensauffaſſung nach gehörte auch Stauffer unter die Maler des Sturmes und Dranges, die ſich bemühen, dem deutſchen Weſen neue, tiefere Form zu geben, d. h. eine tiefe Form, die neu und deutſch iſt, weil ſie unmittelbar aus einem ſtarken, lebendigen Deutſchen hervorgeht. Seine Bilder wie ſeine Radierungen ſind ſo wenig wie die Klingers angenehm; ſie ſind im Ton hart, in ihrer Wahrhaftigkeit poeſielos, in ihrer Deutlichkeit unerbittlich; ſie ſind teilweiſe wie mit einem inneren Grimme gemalt, in ihrer Technik

schwankend. Es überkommt einen keine rechte Freude vor ihnen, namentlich vor ihrer vielen nebeneinander. Man spürt den Schweiß, den sie kosteten, das Ringen nach innerer Klarheit. Das Große an ihnen ist die tiefe Achtung vor der Natur. Sie sind gemalt mit heißem Bemühen wahr zu sein, die Technik zu überwinden, die Dinge der Natur zum Besitzstande des Künstlers zu machen. Stauffer sagt es sehr oft in seinen Briefen, daß seine Bilder eigentlich nur Studien sind: Arbeiten, die nur für ihn selbst geschaffen wurden, um sich über das eigene Können klar zu werden. Er glaubt dem fertigen Werke gegenüber immer wieder deutlich zu fühlen, was ihm fehlt; Jahre des nachbildenden Fleißes, der genauen, emsigen Beobachtung, der rechten, echten Schülerarbeit. Andere freuen sich der erlangten Übung, der Annäherung an berühmte Vorbilder, der Fortbildung in der als gut erkannten Manier; ihnen wird das Schaffen zur Freude, zu einem reinen leicht errungenen Genuß, trotz der jedem gesteckten, aber nicht jedem erkennbaren Grenze zur vollsten Befriedigung. Ihm war es stets eine harte Prüfung; hinter ihm stand treibend und anspornend die Furcht, sein Ziel von anderen früher erreicht zu sehen; vor ihm eine starke Selbstkritik und die Erkenntnis des Abstandes von höchster Meisterschaft, ein friedloses Rennen nach unsicherem Gut. Und diese Meisterschaft sieht er wahrlich nicht in der Technik allein, im bloßen Können. Mit Ingrimm fällt er über die Spezialisten her, z. B. über Mesdag, Achenbach; mit jenem Unwillen, den Schack an Feuerbach bemerkte und mißbilligte. Klinger wie Stauffer wollen das Können haben, nicht um sich dessen zu erfreuen, sondern um das Recht zu erwerben, es als Selbstzweck zu verachten. Das lehrt ein Blick auf Klingers Skizzenbücher. In den Zeichnungen nach der Natur ist der Meister fertig, völlig mit sich klar. Es fehlt in diesen Skizzen jeder Zug von Phantastik. Sie sind streng wie die eines Alten, sie sind sachlich bis in die letzte Linie, jedoch von einer Größe der Anschauung, daß sich das Modell unwillkürlich zum stilgerechten Kunstwerk umbildet. Klinger ist kein geistreicher Skizzierer. Er macht nicht mit drei Strichen eine Landschaft, in wenig Linien eine Figur. Er ist ein fleißiger Mann, der es sich sauer werden läßt vor den Gegenständen, und der stundenlang an einer Gewandstudie strichelt, bis ihm die Natur endlich ganz verwirklicht scheint. Er selbst spricht im Gegensatz zur Malerei von einer Griffelkunst. Er bedient sich des Vor-

Digitized by Google

teiles, daß die auf weißes Papier gezeichnete Gestalt gar nicht die Absicht hat, eine geschlossene Bildwirkung zu erzeugen.

Das Streben, die einzelne Gestalt zum Bilde geschlossenen Lebens zu machen, wies Klinger auf die Bildnerei. Wie bei Marées erhielt sie schon im Gemälde etwas vom Wesen der Bildsäule: Man sehe die Maria in der Kreuzigung, den Christus im Olymp. Böcklin hat einmal Menzel vorgeworfen, er wisse nicht, wie die Dinge, die er darstelle, von der anderen Seite aussehen; er kenne nur das, was er sehe. Auch Klingers Bestreben war, sich seine Gestalten bildnerisch vorzustellen, sie von ihrem Hintergrund zu trennen, sie in ihrer Formerscheinung vollständig zu begreifen: Er wollte mit Böcklin das Wesen, nicht nur eine Erscheinungsform der Gegenstände in der Natur ergründen.

Man kann aus den Briefen Stauffers, den Fortgang, den die beiden Freunde nach dieser Richtung nahmen, deutlich verfolgen. Malerei ist das, sagt Stauffer, was man nicht photographieren kann; Bildnerei das, was man nicht abgießen kann. Es kommt darauf an, mit Lebhaftigkeit und Schärfe diese Wahrheit zu empfinden. In der Bildnerei ist die organische Bewegung der menschlichen Form das einzige Mittel zur Darstellung; es gibt nur eine Kunst, nämlich jene, die hervorgebracht wird durch die Freude an der Natur und die nichts weiter sucht, als diesem Gefühl Ausdruck zu geben. Alles drängte nach Knappheit dieses Ausdrucks, nach einer klar umrissenen Gestalt, die durch Bewegung lebt, nicht mit einer Außenwelt durch Beziehungen redet, welcher Art sie auch seien.

Den von der Malerei Herüberkommenden mußte die Frage nahe liegen, das Verhältnis dieser zur Bildnerei zu untersuchen. Die Frage der farbigen Plastik weckte wieder den Anteil. Hildebrand nennt alles Bemalen von Bildwerken vom Gesichtspunkte der unmittelbaren Naturwahrheit aus eine Roheit. Die Bildwerke, die der Natur als ein Getrenntes, Geschlossenes gegenüberstehen, sollen seiner Meinung nach auch einen geschlossenen Farbeneindruck bieten, damit sie in der farbigen Natur nicht als eine Lücke erscheinen. Sie sollen wie die Natur farbig, nicht gefärbt, nicht als farbig Dargestelltes wirken; nicht so, daß man die Farbe als ein Darstellungsmittel erkennt. Die Farbe muß der Natur die Gestalt als Ganzes entgegenhalten. Hildebrand erscheint aus diesem

Digitized by Google

Grunde einfache Tönung des Steins, Edelrost an Bronze das Angemessene.

Ich muß gestehen, daß ich das nicht recht verstehe. Das Weiß des Marmors ist eine Farbe; wohl nicht im Sinne der Naturforscher, aber sicher im vorliegenden; das Braun der Bronze ist sicher auch eine solche. Grundsätzlich ist es gleichgültig, ob das Bildwerk weiß, braun, gelb oder grün ist.

Es ist hiermit eine die Geister lebhaft beschäftigende Frage angeschnitten. Georg Treu regte sie 1884 durch sein Druckheft an: Sollen wir unsere Statuen bemalen? Der Titel war wohl ungenau. Nicht bemalte Bildsäulen sind anzustreben, sondern farbig gedachte. Er ließ es nicht bei grundsätzlichen Untersuchungen bewenden, sondern machte unter Zuziehung tüchtiger Künstler, namentlich des ohnehin auf malerische Wirkung hinzielenden R. Diez, verschiedenartige Versuche, die sehr richtig darauf ausgingen, den farbig gedachten alten Bildsäulen ihre Tönung zurückzugeben. Es sollte eben bewiesen werden, daß der griechische Bildner nie daran gedacht habe, sie weiß zu belassen. Er hatte für sich eine umfassende Kenntnis der Kunstgeschichte, die ihn lehrte, daß die Bemalung von Bildwerken bis ins 16. Jahrhundert, in Spanien bis ins 18. hinein einen wesentlichen Teil der Kunstübung ausmachte; daß also die Farbenscheu der Neueren der ganzen alten Kunst gegenüberstehe; daß der Kampf gegen diese von der Forschung an alten durch die Zeit entfärbten Denkmälern ausgegangen sei. Hittorfs, Schinkels, Sempers Anregungen wiesen auf einen guten Fortgang in der Wertschätzung der Farbe, ehe Kugler der Reinheit des weißen Marmors wieder im wesentlichen mit geschichtlichen Gründen zum Siege half. Die Ästhetik, als Ausdruck vorhandener Kunstideale, setzte sich fast durchweg in Entrüstung gegen den Gedanken, daß diese Reinheit der Form verletzt werden dürfe. Die Versuche einzelner Bildhauer, des Engländers Gibson, der Deutschen Siemering und Kauer standen noch ganz vereinzelt. Nur der Ästhetiker Fechner trat für diese lebhafter ein.

Inzwischen haben sich die Ansichten sehr gewandelt. Treus künstlerische Anregungen fielen auf guten Boden: Sie wurden durch die Funde der Archäologen glänzend bestätigt: Farbenreste an alten Bildwerken sind in ungezählter Menge gefunden worden. Der Zug der Zeit wies auf das Fortspinnen des Gedankens. Die

Tanagrafiguren, Tongebilde, die mit weißem Kreidegrund bedeckt und über diesen mit Wasserfarben gemalt wurden, hatten erfolgreich darauf hingewiesen, daß dergleichen farbige Gebilde möglich seien. Sie waren bald in allen Werkstätten und Wohnungen zu Hause und nahmen die Stellen ein, die einst die Porzellangruppen behauptet hatten. Der auf Raffael zurückgeführte Wachskopf eines Mädchens im Museum zu Lille lehrte weiter, daß der hundertfach wiederholte Einwurf, die bunte Bildnerei führe zu den Scheußlichkeiten des Wachsfigurenkabinetts, nicht ohne weiteres aufrecht erhalten werden kann; daß auch dort eine Kunst hoher Art möglich sei. In Rom nahm vor allen der Bildhauer Arthur Volkmann an diesen Arbeiten Anteil, ein Schüler Marées, der sich zu einer merkwürdigen Schlichtheit der Auffassung und Gegenständlichkeit im Darstellen durcharbeitete. Seine Versuche gingen dahin, die Ruhe klassischer Werke wieder zu erlangen, ohne deren Formen nachzuahmen und den Marmor zu tönen, später sogar lebhaft zu färben. Prell unterstützte ihn hierin. Er versuchte es mit dem veränderten Empfinden für die Antike selbst an neuartige Aufgaben, wie das Denkmal für den Chirurgen Volkmann in Halle, heranzutreten. Es wäre höchst erfreulich gewesen, wenn dadurch ein Wandel in die ertötende Langweiligkeit unserer Denkmalbildnerei gebracht worden wäre. Aber die Kunstweisen von Halle scheuten die Verantwortung und wiesen den Bildhauer auf die alten Wege.

Wichtig wurde namentlich die Tätigkeit des Münchener Bildhauers Rudolf Maison, der kleine Bildwerke in völlig realistischen Formen und Farben herstellte: Einen Neger, der auf einem bockenden Esel reitet; einen griechischen Philosoph, bei dem er sogar den Staub auf den Füßen echt, in voller Wirklichkeitsliebe darzustellen wagte. Abgesehen von der Abmessung fehlt hier kaum ein Zug der so gefürchteten Wachsfiguren; bei dem Neger nicht einmal der fette Glanz der Haut. Man kann diesen Gestalten ja ohne großen Aufwand an Geist grundsätzlichen Abscheu entgegenstellen, kann aus Dutzenden von Handbüchern der Ästhetik nachweisen, daß solches Beginnen, wie Maison es trieb, dem Geist des wahrhaft Schönen und der Kunst widerspreche; man kann jene, die sie ohne Entsetzen ansehen, für ungebildet oder verdorben erklären. Man kann aber nicht hindern, daß Künstler und Nichtkünstler sie in großer Zahl für Meisterwerke halten, durch die ein lange ge-

Digitized by Google

ſuchtes Ziel endlich vollkommen erreicht wird: nämlich die Wiederherſtellung des Realismus auch im gefärbten Bildwerk, als einer Kunſt von hohem Rang. Ich zweifle auch nicht, daß die Äſthetiker älterer Schule, wenn die Herzen erſt gewonnen ſind, die Köpfe zwingen werden, den logiſchen Grund für dies Gefallen in ihre Lehre einzuordnen, wenn überhaupt jene Köpfe noch der bisher ſo fleißig geübten Fortbildung ihrer Lehre fähig ſind.

Klinger nahm alsbald die farbige Bildnerei mit einer Entſchiedenheit auf, wie kaum ein anderer vor ihm; das Ergebnis ſeines erſten Werkes dieſer Art, der Salome im Leipziger Muſeum, war die weitere Widerlegung des Einwurfs, daß der maleriſche Realismus an Bildwerken unkünſtleriſch wirken müſſe. Wohl haben manche an der Arbeit dies und jenes auszuſetzen gehabt; daß ſie aber eine künſtleriſche Wirkung erziele, iſt nicht fortzuleugnen. Und davor verſchwinden alle äſthetiſchen Gründe von der Unmöglichkeit dieſer Wirkung, ſo logiſch ſie auch immer ſein mögen.

Die Salome und die ihr folgende Kaſſandra, beides Halbfiguren, ſchuf Klinger in farbigem Marmor, den er noch in verſchiedener Weiſe durch Schleifen und Ätzen nachtönte. Einzelheiten, wie die Augen der Salome, ſind von Bernſtein; Metall kam zur Verwendung. Er ſuchte alſo an dieſen Werken einen Ausweg zwiſchen Tönung und Eintönigkeit, indem er durch farbige Stoffe wirkt, in ähnlicher Weiſe, wie die klaſſiſche Gold-Elfenbein-Bildnerei beſchaffen geweſen ſein mag, jene, in der noch Phidias arbeitete. Aber es iſt das keine Halbheit: er färbt vielfach den Marmor nach und vermeidet nur den unkünſtleriſchen Eindruck, daß Malerei und Bildnerei getrennt erſcheinen, daß man Farbe und bildneriſchen Stoff als geſondert erkenne. Dies gelingt ihm ſelbſt am Gips zu überwinden. Das Modell zur Salome befindet ſich im Dresdener Muſeum. Der Gips erzielt eine dem Marmor annähernd ähnliche, jedenfalls auch eine künſtleriſche Wirkung; vor allem aber die, daß man nun den weißen Gips und ſelbſt den ungenügend belebten weißen Marmor als unkünſtleriſch zu empfinden beginnt. In dem zuckerweißen Glanz hat ſicher nicht ein künſtleriſch unmittelbar denkendes Volk, wie die Griechen, ihre Götter verwirklicht zu ſehen gewünſcht! Böcklin nannte ſolche weißen Bildwerke: Müllerburſchen.

Am weiteſten in die Farbigkeit greift Klinger in der ſitzenden Statue Beethovens, ſeinem merkwürdigſten Werk. Als er mir von ſeiner Abſicht erzählte, glaubte ich ihm abraten

zu ſollen. Die Bildnisplaſtik iſt ſo müde, ſo inhaltsleer geworden, daß ich an ihrer Neubelebung verzweifelte; ich wußte nicht, daß ein Modell ſchon ſeit Jahren fertig war. Es iſt ſeinerzeit von allen Ausſtellungen zurückgewieſen worden — und das iſt an ſich ſchon ein Beweis ſeines Wertes. Denn abgewieſen wird das ganz Unkünſtleriſche oder das künſtleriſch Neue. Und ſo iſt denn das merkwürdige Werk von erſtaunlicher Eigenart der Auffaſſung. Der Dichter der Eroika in der leidenſchaftlichen nach innen gerichteten und daher augenblicklich äußerlich tatenloſen Erregung des Schaffens auf einem Throne, der ein Sitz tiefgreifender Einfälle iſt.

Die Jahre des Umſchwunges liegen nun ſchon weit zurück: Die 1880er Jahre waren die entſcheidenden. Nun fragt ſich ſchon, ob die Meiſter, die damals in die Vorderreihe rückten, Schule gemacht haben: Das Bezeichnende iſt freilich, daß eine aus Eigenem geborene Kunſt ſich nicht übertragen läßt. Keiner von den Führenden, mit Ausnahme von Thoma, iſt daher im eigentlichen Sinne Lehrer geworden. Aber doch ſpürt man die vorbildliche Unterweiſung überall.

Es ſoll hier nicht von den Künſtlern geſprochen werden, die mit mehr oder weniger Selbſtändigkeit den Bahnen folgten, die jene gewieſen hatten. Es wäre nicht ſchwer in der heutigen Bildnerei den Geiſt Hildebrands zu verfolgen: Die Art der Behandlung des Reliefs hat ſich völlig gewandelt: Es iſt zu einem aus der Fläche herausgeholten Bilde geworden. Marées Einfluß auf die Herausbildung der Einzelgeſtalt iſt nicht minder ſchwer zu erkennen: Steckt ſie doch ſchon in Hildebrands Schaffensweiſe verborgen. Der Menſch und zwar der unbekleidete Menſch wurde wieder Hauptinhalt der Bildnerei: Eine ſprechende, ausdrucksvolle und doch einfache Bewegung finden wir höher eingeſchätzt als die geſteigerte, dem Barock entlehnte Linienführung. Mit den Frühitalienern lernte man die Schönheit des jugendlichen Menſchen erkennen, jener Geſtalten die ſehnig, aber nicht in ihrem Aufbau durch rundende Fettſchichten verſchleiert ſind. Und dieſe Geſtalten mit einfachen Mitteln zum Leben zu bringen, das iſt heute das bildneriſche Ziel vieler geſchickter Hände.

Böcklins Einfluß ſpricht ſich noch deutlicher aus: Manche führten mit Eigenart ſeine Art zu ſehen fort. Die helle, klare Farbigkeit, die Luſt am entſchieden herausgearbeiteten Ton, an der ſonnigen Steigerung des Blau in Himmel und Waſſer,

Digitized by Google

des Rot an Gewändern und Blumen, des vielgebrochenen Weiß an Marmor und Wolken lockte zum Schaffen frischer die Wand schmückender Bilder. Die Heiterkeit der Fabelwelt bot unerschöpflich reiche Anregung: Die Ausstellungen, die noch vor kurzem erfüllt waren mit tiefstönigen Bildern, die allerhand schauerliche geschichtliche Ereignisse in möglichst packender Form darstellten, wurden zum Schauplatz in Ton und Inhalt lustiger bockfüßiger und fischschwänziger Wunderwesen. Man suchte dem Böcklinschen Geiste beizukommen auch von mehr realistischer Seite, die über die Naturwahrheit hinausgehende Tonsteigerung zu vermeiden, ohne seine Naturfreudigkeit zu verringern. Aber das alles kann so wenig letztes Ziel der Kunst sein, wie die Nachfolge an andere Meister.

Unter denjenigen, die Klinger folgten, ragt Otto Greiner hervor. In manchen Dingen gehört auch Sascha Schneider zu ihnen, dessen manchmal allzu vorherrschend gedanklichen Vorwürfe wohl ohne den Vorgang des großen George Watt nicht entstanden wären. Der knorrige Schweizer Ferdinand Hodler, einer der Stärksten in der Eigenwilligkeit und Herbheit des Ausdruckes und einer der am heftigsten vom landläufigen Schönheitsgefühl Abgelehnten, hielt sich in befestigtem Selbstgefühl abseits. Eine harte Gegenwärtigkeit zeigt sich in vielen seiner Werke. Ähnlichem begegnet man in den Arbeiten des Österreichers Carl Mediz. Aber es ist bezeichnend, daß in ihren kräftig neuzeitig empfundenen Bildern der Inhalt eine Hauptrolle spielt. Greiner wagte es wieder, von der Odyssee sich anregen zu lassen, Odysseus und die Sirenen in einem mächtigen Werke darzustellen. Figurendarstellungen großen Maßstabes, „Historienbilder", die wohl auch der alte Cornelius für solche anerkannt hätte, die dazu besser gemalt und meist auch besser gezeichnet sind als die des älteren Meisters. Schneider hat, wenn auch nicht mit voller Belebung der Gestalten, doch wieder im Großen die Menschen so darzustellen versucht, wie die Meister der Renaissance es getan hatten: in der vollen Freude am durchbildeten Menschenleibe, an der aus sich selbst klaren und ausdrucksvollen Gestalt; mit Absicht auf Raumschmückung, auf entschieden dekorative Wirkung; ohne Anlehnung an ältere Meister. Hodler greift im Ausdruck, in der Bewegung und im Mienenspiel wieder auf längst vergangene Zeiten zurück, ohne dabei an seiner Selbständigkeit einzubüßen. Der Wiener Gustav Klimt vertieft

Digitized by Google

Digitized by Google

ſich in eine gedankenreiche Tonmalerei, von der er ſtärkere Einwirkung auf die Beſchauer erwartet, als von abgebrauchten Sinnbildern.

Ein Gemeinſames haben faſt alle dieſe Künſtler: Nämlich, daß ſie im Augenblick ihres Werdens und Reifens in die Einſamkeit zogen. Nicht das äußerliche Zuſammenleben, ſondern das innerliche verband ſie mit ihrer Zeit. Schätzen wir einmal die Eigenart am Künſtler, ſo tut er gut, ſich dort zu halten, wo nicht zu viel Schliff von ihm gefordert wird. Es iſt wohl eine Art von Furcht vor der abgleichenden Gewalt der Menſchenwogen in den Städten, daß gerade ſtarke Künſtler ſich in irgend einen Winkel zurückziehen. Es iſt aber wohl auch die Furcht vor der Akademie und ihren großmögenden Herren, die ſie vertreibt. Wohl werden viel Bilder nur gemalt, um damit auf der Ausſtellung Preiſe zu erringen und die Welt herbeizurufen. Aber der Markt in Deutſchland hat ſich ſehr geändert. Die Fürſten haben auf die Kunſt nur noch beſcheidenen Einfluß; die Beſtellung der Regierung iſt nicht mehr entſcheidend; die öffentlichen Sammlungen ſind im weſentlichen nur Prägſtätten für die ſtaatliche Anerkennung. Die Menge der Käufe geſchieht für die Wohnung der Reichen und Wohlhabenden und unter dieſen in erſter Linie der Kaufleute und Fabrikanten. Das Bedürfnis iſt dadurch vielſeitiger, die Nachfrage verſchiedenartiger geworden. Den Markt vermittelt nicht mehr der Kunſtverein, ſondern der Kunſthändler, ſelbſt auf den großen Ausſtellungen. Der Verein drängte die Künſtler, Altgewohntes zu liefern; der Händler und die Ausſtellung drängen auf Ungewohntes, vermehren die Haſt: Einſt dankte man dem Fürſten, der den Gnadenquell der Staatsmittel öffnete, um den Künſtler einen Trunk tun zu laſſen; jetzt iſt das Kunſtwerk Gegenſtand des Handels geworden. Man kauft die Bilder des „kommenden Mannes“, um ſie zu beſitzen, wenn er erſt völlig anerkannt iſt; man ſucht mit feinen Werkzeugen der vergleichenden Beobachtung zu ergründen, was ein Maler, der heute auffällt, wohl in zehn Jahren wert ſein könne. Man ſetzt auf ihn, um an ſeiner Kraft zu gewinnen. Die ſteigende Macht des Geldes ſchafft ſich Raum, die Zahl derer, die Anteil an der Kunſt nehmen, mehrt ſich. Die reichen Leute, die mit ihren Mitteln nicht wiſſen wo aus und ein, kaufen Kunſtwerke als ſichere Geldanlage. Bringen die Menzel und Knaus auch keine Zinſen, ſo ſind ſie doch wohl in einem

ſpäteren Zeitraume höher geſchätzt als bei Lebzeiten der Meiſter. Wenn nur der Name ſich hält! Der unvermittelte Umſchwung in der Wertſchätzung vieler dieſer Künſtler, die heftigen Schickſalsänderungen in ihrem Leben zeigen, daß die Gunſt der Vielen launiſcher iſt als die der einzelnen Machthaber. Der Selbſtändige darf eher hoffen ſich durchzuſetzen, und zwar mit Hilfe der von unten vordrängenden Maſſenanerkennung gegenüber der Huld von oben. Die Gewalt der alten Kunſtherren iſt gebrochen. Ludwig I. und Friedrich Wilhem IV. hatten mehr Einfluß auf das Schaffen als die heutigen Fürſten. Die Kunſt aus Eigenem in ihrem heftigen Durchbruch gegen eine von oben herab gepflegte und gebilligte Anſchauung wäre auch nicht möglich geweſen, ſo lange der Gedanke die Kunſt beherrſchte, daß ſie dem Hof oder Staat mit ihren geiſtigen Mitteln zu dienen habe; ſo lange ſie die Gedanken des Kunſtherrn auszuſprechen hatte. König Ludwig I. verteilte nach ſorgfältigem Erwägen aller Umſtände ſeine Gedanken, ſeine Aufträge an die Künſtler. Sie hatten dieſen zu dienen, ſo gut ſie konnten. Damals war der Auftraggeber derjenige, der dem Werk den Inhalt, und nach damaliger Anſchauung damit auch den Wert gab. Jetzt herrſcht der Künſtler im Gebiete der Gedanken: Denn jene, die er pflegt, kann ihm kein Verſtand der Verſtändigen und keine Macht der Mächtigen geben: Die künſtleriſchen Gedanken müſſen eigenſtes Eigentum der Künſtler ſein.

Digitized by

Neuntes Kapitel.

Der Kampf um den Stil.

Zuletzt, und am schwersten trennte sich die Baukunst von den stilistischen Grundlagen, an die sie ihrem ganzen Wesen nach fester gebunden ist als ihre Schwestern. Ihre Befreiung knüpft an Paul Wallot an. Er war ein Schüler der Berliner Architekturrichtung; aber jener Zeit, in der diese mit Lucae und Ende schon nach Befreiung aus der Nachahmung Schinkels rang. Das rheinische volllebige Wesen machte ihn vor der gedankenscharfen Art der Tektoniker stutzig. Eine glückliche Begabung in der Darstellung hat ihn lange dabei festgehalten, daß er nach den Entwürfen anderer Zeichnungen anfertigte. Endlich hatte er, dieser Tätigkeit müde, in Frankfurt sich niedergelassen.

Frankfurt genoß damals in der Bauwelt nicht den allerbesten Ruf. Es waltete dort ein Geist der Unbotmäßigkeit gegen die nun freilich lange schon in allgemeines Schwanken geratenen ewigen Gesetze wahrer Schönheit, wie sie, von allen Kunstschulen verbreitet, Deutschland beherrschten. In Frankfurt war man noch oder schon „zopfig“; d. h. man scheute sich dort nicht, Formen zu verwenden, die nicht die Läuterung durch den stilistischen Geist der Antike erfahren hatten. Da war der Architekt Burnitz, der ganz seine eigenen Wege ging und ungebeugt durch Akademien und bevormundende Meister sich einer frischen Auffassung italienischer Kunst zuwandte. Er ließ jene Versuche stilistisch hinter sich, die Semper und Nikolai in Dresden und Leins in Stuttgart mit der Frührenaissance gemacht hatten: munter trank er aus der Schale reifen italienischen Schaffens.

Burnitz war nicht der einzige, der dieſe Richtung vertrat. Heinrich Theodor Schmid, Sommer u. a. ſtanden ihm zur Seite. Selbſt der Berliner Lucae, der ſeit 1870 das Frankfurter Stadttheater baute, ſog in der Mainſtadt die friſchere künſtleriſche Luft zu eigenem Wohlbefinden ein. Dort erwarb ſich auch Friedrich Thierſch die Friſche des Schaffens, die ihn ſpäter zu Wallots gefährlichſtem Nebenbuhler im Wettbewerb für das Reichstaggebäude machte. In München hat er ſich dann in einer vielſeitigen Bautätigkeit, namentlich am prächtigen Entwurfe zum dortigen Juſtizpalaſte betätigt.

Es iſt kein Zufall, daß in jenem wichtigen Wettbewerb um das Haus des Deutſchen Reiches zwei Künſtlern der erſte Preis zuerteilt wurde, die in den ſiebziger Jahren in Frankfurt die Anregung für ihr Schaffen erhielten. Denn Burnitz hatte Schule gemacht. Da war Bluntſchli, dem bei Semper und in Paris der Blick über die trockene Wiederholung der Antike hinaus erweitert worden war, und der kurz vorher gemeinſam mit dem an Schule und Kunſtabſicht verwandten Mylius den künſtleriſch faſt ebenſo wichtigen Sieg im Wettbewerb um das Rathaus in Hamburg gewann, einer der entſcheidenden Triumphe der Kunſtart Sempers über die Schinkelſche. Da war ferner eine ganze Anzahl tüchtiger jüngerer Männer, denen die reichen Mittel der Stadt und ihrer Bürger wie das eigene Streben nach Betätigung Gelegenheit und Mut gaben, das Beſondere, Eigenartige zu erſtreben und durchzuführen.

Es war Wallots und Thierſchs Erfolg unverkennbar ein Sieg der breiteren, volleren, ſaftigeren Architekturbehandlung, die in Süddeutſchland heimiſch war, über die Berliner Baukunſt, der zumeiſt noch ein Stück von der engen Verſtandesmäßigkeit anhing, durch die ſie hatten hindurchgehen müſſen.

Betrachtet man Wallots erſten Entwurf auf den ſelbſtändigen Gedankeninhalt, namentlich hinſichtlich der Formen, ſo wird man nicht eben ſehr viel Eigenes an ihm finden. Es iſt eine tüchtige Schularbeit mit glücklichem Sinn für Raumverteilung und für Maſſenwirkung. Die Formgebung iſt die einer mit Geſchick behandelten Renaiſſance im Geiſt der Schüler Sempers. Frankfurt am Main mit ſeiner geſunden Breitlebigkeit, mit ſeinem Mangel an akademiſchen Feſſeln wirkt in ihm entſchieden nach.

Wallot hatte das Glück, daß der Preisverteilung bald

Digitized by

der eigentliche Bauauftrag folgte. So wurde er aus dem doch immerhin kleinen Schaffenskreise in Frankfurt an die Spitze des größten Berliner Denkmalbaues gestellt; wie man sagt, auf Wunsch Kaiser Wilhelms I., der dem Verdienste seine Krone lassen wollte. Aber so ohne weiteres ging dies alles doch nicht. Viel, sehr viel Köche umstanden den Brei: die Reichsregierung, die Ministerien, der Reichstag, die Akademie des Bauwesens als beratende Fachbehörde und hinter diesen allen der Haufen von Federn, der aus Sachunkenntnis in architektonischen Fragen so leicht dem in das Garn geht, der gerade das Wort zu ergreifen Lust hat. Und das sind nur zu oft nicht eben die Wohlwollenden.

Mehrfach mußte Wallot seinen Plan ändern. Das bot außerordentliche Schwierigkeiten. Denn es war ja die rasch hingeworfene Arbeit die einzige Grundlage, auf der er seine Stellung in Berlin aufbaute. Und diese zeigte so viele herkömmliche Bildungen, so vieles, was notwendigerweise bei sorgfältiger Durcharbeitung fallen gelassen werden mußte. Andere Anforderungen an die Raumanordnung vollendeten die Schwierigkeit. Und doch durfte Wallot bei seinen Änderungen nicht den Einwurf aufkommen lassen, sein neues Werk habe mit dem preisgekrönten Plane nichts mehr zu tun, er habe diesen selbst verworfen. Er mußte seine Absicht auf vollere, kräftigere Gestaltung gegen das Urteil der Berliner Architekten, gegen jenes des Kronprinzen Friedrich Wilhelm verteidigen. Hatte doch die Kronprinzessin wie beim Dombau, so auch beim Parlament die englische Gotik zu Worte kommen lassen wollen; nannte der Kronprinz den Entwurf doch Zirkusarchitektur, der Kaiser Wilhelm II. den Bau später den Gipfel der Geschmacklosigkeit; und stimmte er doch noch mit seiner Mutter in dem Urteil überein, daß das Parlamentshaus in London, wie es Barry in den vierziger Jahren entwarf, und wie es Steindl in Pest ohne viel Geist nachahmte, dem deutschen Werke erheblich überlegen sei. Die Erkenntnis, daß Wallot auf dem Wege wäre, ganz neue, eigenartig deutsche Kunstformen zu finden, verbreitete sich weitaus schneller unter seinen jüngeren Kunstgenossen als im Volke selbst. Die älteren Fachgenossen freilich erhoben entschiedenen Widerspruch gegen diese Neuerungen. Die Akademie des Bauwesens, jene Vereinigung vom Staat berufener Fachleute, forderte die Weiterbildung der Pläne im Sinne einer edlen und würdigen Einfachheit; einzelne Schüler Schinkels, an der Spitze der auch als

Digitized by Google

Kunſtgelehrter verdiente Friedrich Adler, fügten in einem Sondergutachten den dringenden Wunſch hinzu, dem Künſtler ein größeres Maßhalten und Vermeiden aller willkürlichen und übertriebenen Anordnungen zu empfehlen. Denn nicht in der ungemeſſenen Häufung architektoniſchen und plaſtiſchen Schmuckes, heißt es dort, ſondern in ſparſamer und dadurch um ſo wirkungsvollerer Anwendung ſinnreicher Kunſtgeſtaltungen beſtehe das Weſen wahrer Monumentalität.

Die Sache lag nun für Wallot ſchlimm. Er ſollte ſparſam ſein mit ſeiner Formenkraft und ſeiner Formenfreude; er ſollte das Innere des Gebäudes umgeſtalten, die preisgekrönte Faſſade aber tunlichſt erhalten. Wunderbare Entwickelung der Anſchauungen! Nachdem die Berliner Baukunſt ſo lange unter dem Joche der Ärmlichkeit geſeufzt hatte, war es ihr zum Glaubensſatze geworden, Reichtum, Prachtentfaltung und wahre Schönheit vertrügen ſich nicht miteinander. Sie hatte den Troſt der Armen zu oft gehört, um noch glauben zu können, daß auch Reiche in den Himmel kommen können. Sie war zu ſehr durchtränkt von dem Geiſte der Biedermeierzeit, die nur in der Beſcheidenheit die wahre Vornehmheit ſah; die im Selbſtbeſchränken die höchſte Tugend erblickte; die nicht jenes freudige Sichausgeben kennt, das die Seele alles friſchen künſtleriſchen Schaffens iſt; nicht jene echte Sinnlichkeit, die an dem Packenden, Mächtigen, Glänzenden ſich freut. Sie betrachtete den Reichtum des Stoffes wie ein gefährliches Verführungsmittel vom Wege echter Kunſt, während doch die Kunſt blutlos iſt, der die Mittel fehlen, ſich reich zu geben.

Mit der Zeit iſt Wallots Architektur immer vollſaftiger, mächtiger, ſtrotzender geworden; er erlangte die ſichere Kraft und Größe, den Reichtum, der nicht in der Menge der Einzelheiten, ſondern in ihrer geſchickten Verteilung beruht, und die Sicherheit in der Verwendung der großen Bauformen als Ausdruck gewiſſer Gedanken. Die Sorge um das Maßhalten und die Freude an der beſcheidenen Sparſamkeit hat einem tatkräftigen Selbſtgefühl Platz gemacht, das das Größte und Reichſte gibt, was zu geben Zeit und Gelegenheit geſtatten. Wallot geſtaltete das Haus der deutſchen Volksvertretung mit echtem Ruhmſinne ſo gewaltig wie möglich. Trotzdem haben die Formen an Vielgeſtalt entſchieden eingebüßt. In höchſt erfreulicher Weiſe hat er es über ſich gewonnen, eine liebgewordene Einzelheit nach der andern zu ſtreichen, ſo dem Rate der Bau-

Digitized by Google

akademie aus eigenem Antriebe folgend. Nicht in der Häufung von Schnörkeln und Kartuſchen, nicht im bildneriſchen Umkleiden aller Flächen ſah er das Weſen des Reichtums. Im Gegenteil, ſeine Gebilde wurden immer ſtämmiger und ſchmuckloſer. Was er aber an Schmuck brachte, iſt um ſo bedeutender in Abmeſſung und Zeichnung. Er hatte das Geheimnis der Maſſenverteilung erlernt, er fürchtete ſich nicht mehr vor den ungegliederten Flächen und vor dem außerordentlichen Maßſtabe der Gebilde.

Das Entſcheidende am Reichstagbau iſt die Behandlung der Teile, deren Entwurf erſt in den ſpäteren Jahren der Bauausführung erfolgte. Sie wurden immer größer und ſelbſtändiger, namentlich die Behandlung der Schmuckformen ſtieg zu immer klarerer Bedeutung. Wallot fand ein neues Geſetz der Schmuckverteilung: Er ſuchte im Raume den wichtigſten Punkt, auf den unwillkürlich die Augen ſich richten, und ſchmückte von hier aus die Umgebung: Nicht durch ein gleichmäßiges Umſpinnen mit Formen, ſondern durch entſchiedenes Betonen des Wichtigen und durch eine ſichere Beherrſchung der Flächen. Die Erkenntnis, daß die glatte Wand ihre architektoniſche Bedeutung habe, iſt eine ſeiner wichtigſten Entdeckungen. So im Treppenhaus für den Bundesrat, in der Eingangshalle: die Wirkung der Gegenſätze kam wieder zur Anwendung. Wallot ſchuf Einzelheiten von einer Vollſaftigkeit und einer Wucht der Schmuckformen wie keiner vor ihm; aber er ſetzte ſie in ſtill wirkende Räume; das Koſtbare, Prunkende neben das einfach Große, beiden zum Vorteil.

Die erſten Entwürfe Wallots für das Äußere waren in einem Renaiſſanceſtil gehalten, der ſich nicht weſentlich von den üblichen Formen unterſchied. Bei der Durchbildung des Planes kam es zu einer immer ſtärkeren Betonung der aufſteigenden Linien, zu einer entſchiedenen Durchbrechung der Oberherrſchaft des Hauptgeſimſes. Ein gotiſches Empfinden drängte ſich in den Bau und durchſetzte die alte Form in einer Weiſe, daß vielfach ein ganz Neues entſtand. Wallot iſt erſt an ſeinem Bau reif geworden; das Gerippe an dieſem iſt das Unſelbſtändige, in der Durchbildung iſt ſeine Eigenart erſt herausgetreten. Könnte er den Bau nochmals von vorne anfangen, ſo würde er wahrſcheinlich noch viel ſtärkere Stilmiſchungen, ein noch freieres Verhältniß zur alten Kunſt zeigen.

Während im äußeren noch die klaſſiſche Formenſprache den Entwurf beherrſcht, wurde er im Innern auch ſtiliſtiſch frei. Das,

was ſo viele vor ihm erſtrebten, das Modernſein, führte er ohne Gewaltſamkeit durch. Der neue Stil wurde von ihm nicht erfunden, denn neue Stile ſind nicht erfindbar; aber er durchſetzte die alten ſo mit Perſönlichkeit, daß ſie alle in ſeiner Hand anders, alle ſich verwandt wurden. Somit konnte er Gedanken der verſchiedenſten Kunſtarten verwenden; namentlich ſpaniſche Renaiſſance und ſpäte Gotik reden in ſeine Geſtaltungen mit hinein, ohne daß ſie ſich widerſprächen.

In ähnlicher Weiſe entwickelte ſich in Leipzig der Architekt Hugo Licht. Berliner Schule gleich Wallot, hat er in der aufblühenden Handelsſtadt eine Reihe von Bauten zuerſt für vorwiegend praktiſche Zwecke errichtet. Seine Markthalle zeigt ein Vermiſchen gotiſcher, romaniſcher und Renaiſſanceformen, die noch dazu aus allen möglichen Ländern zuſammengetragen ſind, ohne daß dabei eine ſtiliſtiſche Unruhe entſtände. Der Vergleich mit den Münchener Verſuchen zu ähnlichen Stilmiſchungen in den fünfziger Jahren liegt nahe. Der Gedanke iſt derſelbe, der Unterſchied liegt nur darin, daß die jüngeren Meiſter in ganz anderer Weiſe die Stile beherrſchten, daß ihnen eine ganz andere Fülle ſtiliſtiſcher Anſchauung zu Gebote ſtand. Das Alte mußte erſt verdaut ſein, ehe es nähren konnte. So kam Licht zu Formen, die vielfach an die in Amerika eine Zeit lang vorherrſchende Freiheit ſtiliſtiſchen Feſſeln gegenüber erinnern. In ſeinem Leipziger Rathaus ſchuf er ein Werk von entſchiedener Kraft: Noch gebunden im Stil, wie es der Bau Wallots iſt; noch ohne die Abſicht neu zu ſein; vielmehr in entſchiedener Ablehnung alles deſſen, was als neu um ihn herum entſtand; doch kein Werk der Nachempfindung; nicht ein Haus im Geiſte der Alten. Die Durchdringung des Ganzen mit neuem, der Großſtadt unſerer Zeit entſprechendem Leben, die Art wie die Schmuckform ſich dem Aufbau einordnet, das Beſtreben auf große, reiche Umrißlinien hinzuwirken, den Wohlſtand des Bauherrn an rechter Stelle in ſprudelnder Fülle und ſeine Vornehmheit durch die Schlichtheit der Grundſtimmung zu geben, iſt für das Hauptwerk des Leipziger Meiſters bezeichnend.

Die alten Stilformen ſind freilich noch lange nicht überwunden: Ihre ſtärkſten Stützen in der Architektur haben ſie in Carl Schäfer und in Gabriel Seidl. Seidl hat vor allen deutſchen Architekten, die Echtheit im Stil anſtrebten, wohl das tiefſte Empfinden für den Grundton jener Kunſtformen gezeigt, die

Paul Wallot, Eingangshalle im Reichstagsgebäude.

Nach einer Federzeichnung. [illegible]

Digitized by Google

ihn zu seinen Arbeiten anregten. Auf den Saiten der Stilkunst arbeitet er mit einem Geschmack und einer anheimelnden Meisterschaft, die seinen Werken die Herzen aller derer zuführen, die im alten Stilwerke ein rein künstlerisches Genügen finden und dem Wunsche nach Ausdruck der eigenen Zeit noch nicht auf ihr Urteil und ihr Behagen vor dem neuzeitigen Werke Einfluß gönnen. Alles, was er macht, ist nicht nur eine vollendete Schöpfung aus dem gewählten Stil heraus hinsichtlich der Richtigkeit der Form, sondern mehr noch ein meisterliches Stück Rückversetzen in eine vergangene Zeit. Das wird ihm auch jener zugestehen müssen, der den Wunsch hat, daß diese Art Kunst mit dem in ihr erlangten Geschick auch ihren Abschluß finde.

Was Schäfer Neues gebaut hat, von den Universitätsanlagen in Marburg an, scheint mir die begeisterte Anerkennung seiner zahlreichen Schüler nicht zu rechtfertigen. Es ist kaum besser als die zahlreichen übrigen, das Mittelalter oder die Renaissancezeit nachahmenden Werke. Er ist ein Mann des Handwerks im besten Sinne, der wie keiner vor ihm Herz und Verstand für das Handwerkliche in den Werken der Vergangenheit hat; der die Welt lehrte, warum jene Form entstand und was aus ihr für die Bauenden unserer Zeit zu lernen ist. Ihm kommt es nicht auf das Sammeln von Motiven an und auf deren geschickte Verwertung, sondern auf das Wiederherstellen der alten Baugesinnung, auf die Redlichkeit des werklichen Wollens, auf die Entwickelung der Form aus dem Stoffe. Insofern will er ein Alter sein. Und er wird es durch die Festigkeit seiner Natur, durch das unbedingte Vertrauen auf seinen künstlerischen Beruf, das ihn wohl nie ins Schwanken brachte über die Wertschätzung seines Schaffens im Gegensatz zu der einer anders denkenden Zeit. Deutsch sein heißt für ihn, den kernigen deutschen Mann, so viel wie echt sein. Es ist ihm die einzig mögliche Form des Denkens und Schaffens. Was nicht aus der Werkform geboren ist, ist unwahr, unecht, hassenswert. Ich zweifle nicht, daß er für Michelangelos St. Peter nur Hohn und Ablehnung hat. Dieses starke Gefühl für das gute Recht seines Schaffens stählt ihn gegen alle neben ihm sich entwickelnde neue Kunst: Das alles berührt ihn nicht, das ist für ihn nicht da! Und weil er sich den alten Meistern aufs engste verwandt empfindet, fühlt er sich auch berufen ihr Werk fortzuführen. Die Frage des Wiederausbaues des Heidelberger Schlosses hat seinen Namen in

den Vordergrund gerückt; die Lösung der Frage, soweit sie bis heute erkenntlich ist, brachte ihm zwar eine Niederlage, aber auch eine Fülle stürmischer Anerkennung. Mit gutem Stolz konnte er auf den Kampf zurücksehen, der ihm gezeigt hat, wie stark sein Einfluß auf die Bauleute in Deutschland ist.

Will man die Bedeutung eines Kampfes nach der Menge des von den verschiedenen Parteien bedruckten Papieres beurteilen, so erscheint der Heidelberger Streit als der größte, der in der neueren Kunst ausgefochten wurde. Es handelte sich um die Frage, ob dem als Ruine zu höchsten Ehren gelangten Bauwerke dadurch gedient sei, daß man es in den ursprünglichen Zustand zurückversetze oder daß man es als Ruine belasse. Die Frage war zunächst technischer Art: Ob mit Recht oder nicht — gleichviel — wurde behauptet, daß die Ruine des schönsten Bauteiles, des Otto Heinrichsbaues, einzustürzen drohe. Als Mittel sie zu erhalten, wurde angegeben, daß es nötig sei, ein Dach auf den ausgebrannten Bau zu setzen und die verwitterten Steine durch gesunde zu ersetzen. Die künstlerische Frage, die Schäfer zunächst im Auge lag, war, wie dieses Dach zu gestalten sei; namentlich wie die Giebel auszubilden seien, die er auf die Ruine zu setzen beabsichtigte; und somit wie der Bau seine Urgestalt wieder erhalten könne. Schäfers Verehrer erklärten, ein solcher Ausbau sei aus künstlerischen Rücksichten nötig, da die Ruine eben nur ein Teil des alten Baues sei, und den Freund des Schönen der dringende Wunsch leiten müsse, wieder das Ganze vor Augen zu haben. Und ferner, daß das deutsche Volk in Schäfer den rechten, vielleicht unersetzlichen Mann besitze, dies Werk auszuführen. Ob die Entwürfe Schäfers diese hohe Anerkennung rechtfertigten, lasse ich dahin gestellt. Ein in zahlreichen Einzelschriften von tüchtigen Vertretern der Baugeschichte ausgefochtener Kampf drehte sich zunächst darum, nachzuweisen, daß Schäfer mit seinen Plänen nicht das Richtige getroffen habe; daß die Aufbauten, wie sie einst vorhanden waren, nicht so aussahen, wie Schäfer sie entwarf; daß sie einst gar nicht zum Meisterwerk des Schöpfers der erhaltenen Bauteile gehörten, sondern minderwertige spätere Hinzufügungen gewesen seien; daß also die Wirkung des Heidelberger Schlosses durch den Aufbau der Giebel und des Daches nicht gewinnen, sondern ganz erheblich verlieren werde: Denn das Schloß habe im 16. und 17. Jahrhundert, vor der Zerstörung aus einem ziemlich wirren Gemenge

Digitized by Google

verſchiedenartiger Bauten beſtanden, das erſt durch die Zerſtörung zu dem unvergleichlich maleriſchen Ganzen geworden ſei, als das wir es heute bewundern.

Nicht dieſe Frage war es, die mich veranlaßte, in der Sache das Wort zu ergreifen, ſondern die Erkenntnis, daß ſich hier ein geeigneter Gegenſtand biete, um das deutſche Volk für die Fragen der Denkmalpflege überhaupt zu gewinnen. Umfragen bei Männern nicht des Bauweſens ſondern der allgemeinen Bildung, ein Aufſatz, der faſt durch die ganze deutſche Preſſe ging, brachten es zuwege, daß die Heidelberger Frage aus einer örtlichen, badiſchen, zu einer deutſchen wurde: Ich glaube, daß ſie viele in ihrem Urteil geklärt hat: Sie wurde ein erſter Anlaß zum Kampf gegen das Reſtaurieren, gegen die ſtilvollen Wiederherſtellungen überhaupt.

Die Erkenntnis vom Wert der geſchichtlichen Denkmäler hatte zu einer immer mehr ſich entwickelnden Pflege geführt. Die Staaten Deutſchlands hatten Konſervatoren eingeſetzt, denen die Überwachung der Kunſtwerke alter Zeit und der Beirat bei den zu ihrer Erhaltung nötigen Arbeiten oblag. Man begann überall im Reiche Verzeichniſſe der Denkmäler aufzuſtellen: Das nach mehr als zwanzigjähriger von vielen Fachleuten gelieferter Arbeit noch nicht vollendete Werk wuchs gewaltig an. Überall regte ſich die Erkenntnis, daß es eine Pflicht der Selbſtachtung ſei, das Überkommene zu hüten und zu bewahren. Die Geſchichtsvereine drängten auf geſetzliche Maßnahmen zum Schutz der Altertümer, auf Zuſammenſchluß der Kräfte, die dieſen Schutz erſtrebten. Die ſächſiſche Regierung übernahm es, 1900 den erſten Tag für Denkmalspflege nach Dresden zu berufen, dem ſeither jährlich Wiederholungen folgten. Mein Beſtreben war dabei, den zum Denkmalſchutz berufenen Fachmännern die Erkenntnis zu übermitteln, daß gerade hier ſich die Unmöglichkeit am deutlichſten zeige, im Geiſte der Alten zu ſchaffen; daß überall dort, wo der echte Künſtler eingreife, er neuzeitig ſein werde, trotz allen gegenteiligen Beſtrebens; und daß ein wahres Kunſtwerk aus den Unzulänglichkeiten einer verkehrten Abſicht nicht entſtehen könne. Altertümer kann man nicht machen; Nachahmungen alter Werke ſind künſtleriſch wertlos; ſie werden zu widerlichen Fälſchungen, ſobald ſie nicht als Nachahmungen erkannt werden können. Alſo je richtiger, je „echter“ die Nachbildung iſt, je mehr die ſtilvolle Reſtaurierung ihr Ziel erreicht, deſto peinlicher muß ſie auf den geſchichtlich Denkenden und

Empfindenden wirken. Gerade dadurch, daß die ſtilvoll ſchaffenden Architekten dank der Photographie, den Aufmeſſungen und den Gipsabgüſſen die Erſcheinungsformen des Alten mit ganz außerordentlicher, ſelbſt den Fachmann leicht täuſchender Genauigkeit nachzuahmen lernten; daß alſo heute neue Bauten entſtehen, von denen man glauben kann, ſie ſeien reſtaurierte alte Werke, iſt dieſe Kunſt, — wenn es eine iſt — entwertet worden. Chriſtian Hehl baute z. B. in Hannover die Garniſonkirche in einer ſo „echten“ Form romaniſch, daß ich ſie beim erſten Anblick für alt nahm: ein Irrtum, deſſen ich mich nicht ſchämen, deſſen ſich aber nach meiner Anſicht der Erbauer nicht rühmen darf.

Aus dieſer Erkenntnis heraus ſchien es wichtig, die Frage zu unterſuchen, was mit der Ruine des Otto Heinrichsbaues zu geſchehen habe, wenn wirklich deren Zuſammenbruch bevorſtehe: Sollte man die beſchädigten Teile durch nachgebildete neue erſetzen und ſo die Standſicherheit ſtärken? Sollte man unſichtbare Verſtärkungen etwa von der Rückſeite anbringen? Sollte man den ganzen Bau wiederherſtellen, indem man die Ruine abbräche und mit den alten Steinen, ſoweit ſie noch Dauer verſprechen, wieder aufrichtete? All dies wurde vorgeſchlagen und mit mehr oder weniger Leidenſchaft als das allein Richtige verteidigt. Unter den Gründen fehlte nur der geſchichtliche, der Hinweis darauf, wie ſich wohl die großen Kunſtzeiten der Vergangenheit der Sache gegenüber verhalten hätten. Sie würden wohl ganz einfach Stützmauern da aufgeführt haben, wo ſie eben nötig ſind. Sie hätten ſich wohl ſehr ſchwer dazu entſchloſſen, Teile des hochgeſchätzten Werkes durch ſolche Mauern zu verdecken: Aber ſie hätten das getan, was nicht zu vermeiden iſt; zwar ungern, doch ſo, wie man eine Krücke nimmt, wenn man auf den Füßen nicht mehr fortkommt. Aber ſolche Zeiten hätten erkannt, daß man ein altes Werk nicht neu machen kann, daß die Nachbildung wertlos iſt. Kunſtwerke gehen leider mit der Zeit zugrunde. Das iſt ſo traurig, wie die Erkenntnis, daß auch die geliebteſten Menſchen ſterben müſſen. Wir ſollen tun, was wir nur immer können, um ſie zu erhalten. Aber wenn ſie tot ſind, hilft es nichts, ſie wieder lebendig machen zu wollen. Den Otto Heinrichsbau ſoll man ſtützen, ſo lange es geht. Man ſoll ihn mit allen Mitteln der Technik aufmeſſen, abbilden, abformen. Man ſoll jeden Stein als eine Perle in der Krone anſehen und ihn ängſtlich behüten. Man ſoll aber nicht

[illegible]

[illegible]

Digitized by Google

sich einbilden, man habe ihn erhalten, wenn man ein Nachbild an seine Stelle setzt. Ist das Alte endlich nicht mehr zu halten, so lasse man es zusammenbrechen. Dann ist's Zeit, die Nachahmung an seine Stelle zu rücken — wenn dann der Zeit noch der Sinn auf Nachahmungen steht.

Und daß dies der Fall sein wird, bezweifle ich. Ich hoffe wenigstens, es bezweifeln zu dürfen. Geht man mit offenen Augen durch unsere geschichtlichen Denkmäler, so überkommt einen ein stilles Grausen, das endlich zu lauten Verwünschungen sich zusammenballt: Nirgends mehr die Gewißheit, ob das, was man vor Augen hat, wirklich alt sei. Überall sitzt der Kobold, der einem zuruft: Hüte dich, paß auf, ob du nicht eine stilvolle Ergänzung für Altes nimmst? Man glaubt in einen Raum zu treten, aus dem ein fernes Jahrhundert ehrfurchtgebietend zu uns spricht: Harmlos gibt man sich der Weihe ferner Vergangenheit hin. Aber sie verfliegt alsbald: Ist es schauspielerischer Tand, der uns umgibt? Wir wollen nicht prüfen, wir wollen uns nicht kunstgeschichtlich anstrengen, um Altes von Neuem zu unterscheiden. Sowie wir dies tun, ist eben die Stimmung dahin. Wir hören dann schon von ferne den Baurat, der da lacht: Die wollen was von Baukunst wissen und merken nicht, daß ich es war, der diese Altertümer machte!? Welchen Stolz empfindet er, daß er selbst die übers Ohr hieb, die vorgaben, von der Sache etwas zu verstehen! Und wir verlassen den Raum beschämt, weil wir noch die Torheit besaßen, dort geschichtlich empfinden und am Alten uns freuen, nicht aber kunstkritisch urteilen zu wollen.

Mehr und mehr verbreitet sich die Ansicht, daß die Alten eben bisher falsch verstanden seien: Man schafft nicht in ihrem Geist, wenn man in ihren Formen arbeitet, sondern wenn man eben so selbständig dem Ziele zuschreitet, wie sie es einst taten. Man lernte schon längst erkennen, daß ein Bau nicht durch die Einheit des Stiles schön werde, sondern daß oft gerade die Vielheit den Reiz bilde, die von der Zeit zusammengetragene Formenfülle, die einst die Stilreiniger so heftig bekämpften. Unsere Zeit will sich endlich auch einmal geltend machen: Neueste Kunstart muß sich ebensogut mit Altem vertragen, wie die alten Stile untereinander. Der Vorbau vor die berühmte romanische Goldene Pforte des Freiberger Domes von den Dresdener Architekten Schilling und Gräbner war ein erster Versuch dieser Art; eine

Digitized by Google

klare Absage gegen die ältere Denkmalpflege. Trügen die Zeichen nicht, so werden andere Werke bald folgen. Es wird somit gelingen, die üblen Folgen falscher Romantik zu überwinden. Die eigentlichen Fachleute, wie sie im Tage für Denkmalpflege vereint sind, sowie eine große Zahl von Kunstgelehrten haben sich schon in diesem Sinne ausgesprochen. Damit ist freilich wenig geschehen, so lange die entsprechenden künstlerischen Taten noch fehlen.

Die Größe der Auffassung in der deutschen Denkmalkunst wäre ohne die Vorarbeit von Otto Rieth vielleicht noch nicht erreicht. Dieser, ein Schüler Wallots, hat durch einige Hefte Skizzen auf das architektonische Schaffen einen tiefgehenden Einfluß gewonnen. Zunächst wies er auf das plastische Sehen dadurch, daß er perspektivisch entwarf; nicht in der üblichen Weise auf Grundriß und Aufriß, die selbst für den Geübten das Bild der geplanten Form nicht ganz wiedergibt. Ähnliches haben ja schon viele früher geschaffen; aber bis weit in den Barockstil zurück fehlte der neuen Architektur ein so starkes Gefühl für Massen, für Linie, ein solches Raumempfinden. Das architektonische Gerüst, die „Ordnung", war stets die Hauptsache gewesen. Der Pilaster ist die Hure der Architektur! sagte Rieth einmal zu mir. Er ging den älteren Formen nicht aus dem Weg, er will sie aber frei verwendet haben; namentlich aber will er der Masse der Mauer, der wuchtigen Fläche ihr Recht geben. Ihr gegenüber steht das Ornament, das am rechten Fleck angebracht sein muß und dort entschieden zu wirken hat.

Auf ähnliche Ziele wie Wallot wirkt ein Künstler von großer Selbständigkeit hin, Bruno Schmitz, derjenige, dem im wesentlichen die Aufgabe zufiel, den deutschen Sieg von 1870 in Denkmälern zu feiern, die deutsche Einheit wuchtig zum Ausdruck zu bringen. Schon bei dem Denkmal für König Viktor Emanuel in Rom hatte er im internationalen Wettbewerb einen Sieg errungen; sein eigentliches Können zeigte sich aber rein und frei an den Denkmälern auf dem Kyffhäuser, am Rheineck bei Coblenz, an der Porta Westphalika, die alle dem Kaiser Wilhelm I. geweiht sind, an seinem Völkerschlachtdenkmal für Leipzig und ähnlichen Entwürfen.

Es herrscht hier vor allem ein bildnerisches Planen, ein großer Zug im Verteilen der Massen, ein Hinwirken auf einfachen Umriß, auf klare, einfache Linienführung. Die stilistischen Be-

engungen sind völlig überwunden. Wenn auch Anklänge an alte Formen nicht vermieden sind, so ist doch der Entwurf immer frei von der Oberherrschaft geschichtlicher Grundgedanken. Es liegt das Schwergewicht auf der Erzielung eines starken einheitlichen Eindrucks, auf einer entschiedenen Betonung der Größe gegenüber dem bisher namentlich in der Nachahmung des Barock vorherrschenden Reichtum. Man kann sich nicht stärkere Gegensätze denken, als zwischen Schmitz' Kaiserdenkmälern und dem des Begas für Berlin, wenn diesem auch ein Architekt Wallotscher Schule, Halmhuber, die Säulenhalle zeichnete, die den Hintergrund seines Werkes bildet: Hier ein verfehlter Platz, der dem Denkmal die Möglichkeit freier Entwickelung, die landbeherrschende Fernansicht raubt, ein Durcheinander entlehnter, sich gegenseitig aufhebender Gestaltungen; dort eine ernsthafte, kaiserliche Ruhe.

Die Größe des Denkmals in der freien Natur beruht auf der rechten Behandlung der Massen zur Umgebung. Nicht die Einzelheit, sondern die Stimmung entscheidet; und der Umstand, daß man an Dingen, die im Verhältnis zum Menschen stehen, die Größe des Ganzen überall abschätzen kann, ja daß diese scheinbar noch gesteigert wird. Das Hineinstellen von Formen, die zum Gebrauch dienen, die wir also erfahrungsmäßig in richtiger Größe erkennen, gibt den Maßstab für das Ganze. Man hat so oft in St. Peter die Einzelheiten, deren Maße nicht im Verhältnis zum Menschen, sondern zum Bauganzen gehalten sind, als Grund für die ungenügende Wirkung des Baues angeklagt: weil alle Teile in gleichem Verhältnis sind, findet sich für dieses kein Maßstab. Ein solcher ist erst der Mensch, und daher wirkt St. Peter am stärksten, wenn viele Menschen in seiner Nähe sind. Der umgekehrte Schluß führt selten zu guten Wirkungen, zu klarem Überwältigen der Aufgabe: denn die Grenzen sind schwer gefunden: Ebenso oft wie durch das Kleine das Große größer wirkt, wirkt das Kleine am Großen zum Nachteil des Ganzen spielerisch, zerbrechlich. Nicht Regeln, sondern künstlerische Kraft kann allein hier das Rechte herbeiführen. Schmitz ist dies in hohem Grade gelungen.

Er bedurfte einer anderen Form der Bildnerei, als sie sonst an Denkmälern üblich ist. Der steigende Realismus der Form fordert als Gegengewicht eine neue Art des Formvereinfachens. Man hat die Grenzen schon längst überstiegen, in denen der Rea-

Digitized by Google

lismus in der Plastik wirksam sein kann. Die Wahrheit leidet auch eine Größensteigerung nicht. Durch die Wahrheit wird man gezwungen, in den Maßen zu bleiben, die die Gestalt in der Natur lebensgroß wirken lassen. Es sind dies sehr verschiedene, je nach der Aufstellung. Wirkliche Lebensgröße wirkt stets als zu klein; sieht ja der lebende Mensch selbst, auf hohen Sockel gestellt, winzig aus. Die einfache Vergrößerung der Maße ist unkünstlerisch. Neben ihr müßte hergehen eine Verfeinerung oder eine Vereinfachung der Form, um die Statue aus dem in der Vergrößerung nicht erträglichen Realismus herauszureißen. In beiden Fällen gibt das Heranschieben eines rechten Maßstabes an die Gestalt den Ausschlag. Sie soll eben nicht nur riesig sein, sondern vor allem riesig aussehen. Also soll man ihr nicht Ähnliches, sondern Fremdes nähern. Man rücke sie an mächtige Mauermassen und bilde sie fein durch. Der Beschauer wird sagen: Welche Größe, sie ist so groß als jene Massen! Oder man bilde sie selbst als Masse durch, daß der Beschauer sagt: Diese Aufhäufung von Steinen, das ist ein riesiges Denkmal! Man baue sie aus Quadern auf, man lasse sie bis auf den Kopf, die Hände und dergleichen in rohen Bossen stehen, man stelle ein solches Werk nicht in die weite Natur, sondern in die Straßen der Stadt, daß es die Stockwerke der Wohnhäuser in derber Wucht überrage, tatsächlich als Koloß wirke. So sollten meines Ermessens unsere Bismarckdenkmäler aussehen, statt jener realistischen Statuen mit allerhand Sockelgestalten. So schlug ich vor etwa 10 Jahren es gemeinsam mit dem Bildhauer Christian Behrens in Breslau den Dresdnern vor. Daß diese Gedanken noch zu neu seien, um Anklang zu finden, dessen war ich mir sicher! Aber in Schmitz' Denkmälern finden sie sich schon auf andere Art verwirklicht.

Seither vollzog sich ein Wandel in der Denkmalbildnerei. Man schaue auf das Bismarckdenkmal in Hamburg, über das der Wettbewerb von 1901 die Entscheidung brachte: Dieses zeigte in zahlreichen Wiederholungen, daß der Gedanke eingeschlagen habe. Ein Schüler Behrens', Hugo Lederer errang den Sieg: Ein Koloß aufgetürmt aus Steinmassen aber breitem Sockel; der Rolandgedanke ins Riesige übertragen. Gewiß ein Gedanke, aus dem Großes zu werden versprach. Aber es war eben Behrens nicht selbst, der ihn durchführte. Kein deutscher Bildhauer ist ihm, dem zu früh Ver-

Digitized by Google

Christian Behrens: Relief am Schlachtendenkmal in Leipzig

Digitized by Google

ſtorbenen gleich geweſen an Eigenart und Wucht, keiner hat ſo die Maſſen zu beherrſchen verſtanden, keiner war wie er geboren dazu, ins Rieſige zu wirken. Wer Rodin feiert, ſollte Behrens nicht vergeſſen: In ihm beſaß das deutſche Volk einen Mann von der mächtigſten Unmittelbarkeit des Könnens, einen Künſtler für Künſtler: denn aus jedem ſeiner markigen Eingriffe in die Tonmaſſe ſpricht ein felſenfeſtes Wollen, ein unbedingt ſicheres Verwirklichen des Einfalles und eine Größe der Flächenbehandlung, die nur die Stumpfheit der deutſchen Kritik zu überſehen vermochte. Von ſeiner Jugendzeit an, wo er als Schüler Hähnels ſeinen Hagen ſchuf und wo er, freier geworden, die den Jüngling im Kuß ausſaugende Sphinx, ein Werk gewaltigſter Leidenſchaftlichkeit, in die damals noch ſo matte Kunſt hineinſtellte, bis in ſeine letzten Tage hat er mit vollkommenem Vertrauen in die Schlagfertigkeit ſeiner Formen im höchſten Sinne dekorativ gearbeitet; hochgeſchätzt von den Künſtlern, denen es gelang, ihm geiſtig nahe zu kommen; mißachtet von der Maſſe, der er keine Zierlichkeiten zu bieten hatte.

Das endende Jahrhundert brachte in faſt allen Gebieten der Baukunſt ſtarke Umbildungen: Die Erkenntnis, daß der Zweck die Form zu beſtimmen habe, wirkte immer tiefer ein; ſie führte zunächſt zur Ablehnung der Formen, die nur die Angewöhnung, die an anderen Dingen erlernte Geſtalt, als ſchön erſcheinen ließ. Man hat ſich früher über die Kuppel auf dem Reichstagsgebäude aufgehalten: Tatſächlich handelt es ſich um keine Kuppel, ſondern um ein Glasdach. Über dem Verwaltungsgebäude der Weltausſtellung in Chicago ſtand eine Kuppel, die über der Wölbung mit einer geraden Linie abſchloß. Ich las damals in einer Beſprechung des Baues, der europäiſche Beſchauer habe mit gebieteriſcher Notwendigkeit eine Laterne darauf gewünſcht. Nun haben erſt ſeit St. Peter die Kuppeln Laternen. Für ältere Europäer galt die Notwendigkeit nicht; man hatte nicht die Empfindung, daß ſolcher Abſchluß der Kuppellinie nötig ſei. Der Erbauer der Agia Sophia in Konſtantinopel und des Pantheons in Rom kamen ohne ihn aus. Bernini, der nach Michelangelo Schaffende, empfand aber die gebieteriſche Notwendigkeit, dem Pantheon Türme anzufügen. Man nannte ſie ſpäter ſeine Eſelsohren und brach ſie wieder ab. Dieſe Notwendigkeit iſt eben nichts als die Herrſchaft der baulichen Redensart. Das Reichstaggebäude hat eine Laterne, freilich eine

von beſonderer Art, meiner Anſicht nach einer der glücklichſten Teile des ganzen Werkes. Sie ſchließt das Glasdach über dem Sitzungsſaal nach oben ab und hebt die Kaiſerkrone hoch über dieſen empor. Das Glasdach aber hat die Form eines ſolchen, und zwar ſcheint es mir ſehr geſchickt aus der Werkform entwickelt. Nur weil man ſich der feſtſtehenden Redensart beugte, forderte man auch hier die Geſtalt von St. Peter, eine Kuppel. Heute würde eine ähnliche Forderung ſchwerlich mehr ausgeſprochen werden; heute gibt es zahlreiche dem Berliner Vorbilde nachgeſchaffene Anlagen, die keinen Anſtand finden.

Ähnliches leiſtete A. Meſſel bei dem Bau des Wertheimſchen Geſchäftshauſes in der Leipziger Straße in Berlin. Er vermied völlig die geſchichtlichen Formen und hat dadurch mehr den Beifall des Neueſten erlangt. Mir ſcheint dies minder wichtig als die Tatſache, daß eine nüchterne Anordnung, einfach und zweckmäßig durchgeführt, heute ſchon als ſchön ſelbſt auf die Menge wirkt. Hätte Meſſel denſelben Bau zwanzig Jahre früher errichtet, ſo würde er allgemein ausgelacht worden ſein. Nicht etwa wurden die Beurteilenden ſeitdem ſo ſehr viel klüger und entſtanden viel größere Künſtler; nein, nur die Auffaſſung deſſen, was ſchön iſt, änderte ſich: Das Nüchterne von geſtern wird zum Geiſtreichen von morgen. Nicht wir haben künſtleriſch die hier angewendete ſchlichtere Werkform beſiegt, ſondern dieſe hat uns beſiegt und gezwungen, ſie für ſchön zu nehmen; da ſie verſtändig und das Ergebnis eines ſchaffenden Gedankens iſt.

Immer noch ſteht die Stilfrage in der Vorderreihe des Kampfes. Aber ſie lautet nicht wie vor Jahrzehnten, ob der gotiſche oder griechiſche Stil, die Renaiſſance oder das Barock in unſeren Tagen mit beſſerem Recht zu verwenden ſeien; ſondern ob man in alten Formen bauen ſoll, oder ob es Pflicht unſerer Zeit ſei, ſich in neuen Geſtaltungen auszudrücken.

Freilich die Freude am Alten und die aus ihr zu ziehende Belehrung haben noch nicht ihr Ende gefunden. Zwei neue Wege ſind geſucht worden, die neuzeitige Kunſt durch Anlehnung an Altes zu erfriſchen: Die Unterſuchung der in unſeren ehrwürdigen Städten maßgebenden Grundſätze der Plananordnung von Straßen und Plätzen und das, was man Volkskunſt und Heimatkunſt nennt.

Ein großer Unterſchied beſteht darin, ob man von alter Kunſt lernen oder ob man ſie nachahmen will. Noch iſt aus ihr nicht

Digitized by Google

ſo ſehr der letzte Reſt ihrer Gedanken herausgeſogen, ſo daß ſie Neues nicht mehr zu bieten vermöchte. Von anderen Geſichtspunkten betrachtet, ergibt ſie neue willig aufgenommene Anregung. So haben zwei deutſche Baumeiſter, Camillo Sitte nnd Karl Henrici, an ihr Beobachtungen gemacht, die in hohem Grade anregend wirkten, nämlich über die künſtleriſche Form des alten Städtebaues.

Unter dem Stichwort: Der gerade Weg iſt der beſte! hat 1859 Ludwig von Förſter ſeinen Stadtplan für die Vergrößerung Wiens geſchaffen. Dies Wort herrſchte über den Bauplänen, nach denen ſich die Erweiterung der meiſten deutſchen Städte vollzog. Rechtwinklige Durchſchneidungen gerader Straßen bildeten ganze Stadtviertel, ein fortfallendes Häuſergeviert den Platz, wenn man nicht vorzog, Sternplätze anzulegen. Die Kunſt des Entwurfes beſtand darin, daß auf dem Plane das Straßennetz ein hübſches Bild gebe; man liebte ſogar ſymmetriſche Anlagen', als ſei es ein Gewinn für den Wandernden, wenn man, auf einem Platze gehend, wiſſe, daß in einiger Entfernung ſich ein ähnlicher befindet.

Wie nun jedes Schlagwort, ſo iſt auch das vom geraden Weg ſehr anfechtbar! Gelte es, in den Städten eine Wandelbahn von einem Punkt zum andern zu ſchaffen, ſo wäre natürlich der gerade Weg zwiſchen den beiden Punkten der beſte. So einfach liegt aber die Sache nicht. Es ſollen über eine Fläche viele Wege gelegt werden, mittelſt derer man von jedem Punkte zu jedem anderen ſchnell gelangen kann, namentlich aber zwiſchen den wichtigeren Punkten vielſeitige Verbindung findet. Dieſes Ziel zu erreichen, iſt der geſchweifte Weg ſehr oft der geeignetere. Die aus den Geraden ſich ergebende Schachbrettform iſt aber ſicher verkehrt, wenn ſie nicht mit einem Syſtem von Diagonalen verbunden iſt. Das ergibt aber lauter Sternplätze und dreieckige Häuſerviertel. So iſt denn die Regel in unſeren neuen Stadtteilen, daß man, ſobald man ſich nicht in den Hauptrichtungen bewegen will, um viele Ecken herum, in Zickzacklinien von einem Ort zum anderen geht. Man kann alſo für den Städtebau mit ebenſo viel Recht den Satz aufſtellen: Der gerade Weg iſt der falſcheſte!

Die Abneigung mancher gegen dieſen iſt alſo berechtigt, ſchon deshalb, weil bisher dieſe Linie faſt allein im Städtebau herrſcht und dadurch unſere Städte eintönig macht. Es iſt wohl nicht zu leugnen, daß durch die Gerade ein großer künſtleriſcher Reiz ge-

Digitized by Google

ſchaffen werden kann. Sie ſetzt ein Stück Land in ſtrenger Beziehung zu den Zielpunkten, ſie ordnet es dieſen unter. Die Könige der Barockzeit wußten ſehr gut, warum ſie ihre Gärten in gerade Linien teilten: Dieſe machten das Schloß künſtleriſch landbeherrſchend. Jene Könige wußten auch im Städtebau dieſe Grundſätze durchzuführen. Die gerade Straße iſt an ſich gleichgültig, künſtleriſch nur eine Vorbereitung für das Ziel, wertvoll nur in Beziehung zu dieſem. Da uns Menſchen die Augen nach vorn ſtehen, ſehen wir, in dieſen Straßen wandernd, auch nur das Ziel Der Aufwand an Architektur in den Straßenwänden iſt im weſentlichen nur für die Gegenüberwohnenden und für die ſich Umwendenden ſichtbar. Gerade Straßen ohne ſehenswertes Ziel oder ſolche, die ſo lang ſind, daß das Ziel uns ermüdet, ehe wir es erreichen, ſind langweilig, mögen ſie ſonſt ſo großartig ſein wie ſie wollen.

Die gebogene Straße bietet dagegen dem Auge ſtets einen Teil der Wandungen, führt ihm dieſe vor; ſie macht, daß man ihre künſtleriſche Ausſchmückung ſehen kann. Der hohe ſchönheitliche Reiz alter Städte beruht auf dieſer Anordnung. Durch den ſtändigen Wechſel des Bildes der Straße wird die Ermüdung ausgeſchloſſen. Solche Wirkungen zu erzielen, namentlich öffentliche Gebäude alsbald ſo aufzuſtellen, daß ſie weithin ſichtbar wirken, iſt namentlich durch Henricis Beiſpiel, vorzugsweiſe an ſeinem Bebauungsplan für München von 1893 angeregt worden.

Erfüllt wurde dann die künſtleriſche Aufgabe durch gemeinſame Arbeit vieler: Namentlich die Mitwirkung Theodor Fiſchers an der endgültigen Bearbeitung des Stadtplanes für die neuen Stadtteile Münchens. Er gab dem deutſchen Städtebau die Richtung. Nicht war es das Ziel, irgend ein neues Geſetz auf den Schild zu heben, ſondern die Planung mit künſtleriſchem Geiſt zu durchdringen. Wie nur der Baukünſtler alle Bedürfniſſe eines Geſchäftshauſes, eines Schloſſes, eines Land- oder Arbeiterhauſes in einem Plan zuſammenzufaſſen verſteht; wie es Künſtlerwerk iſt, die Erforderniſſe gegeneinander abzuwägen und dem Nützlichen eine ihm angemeſſene Form zu geben; ſo kann auch beim Städtebau die Kunſt nicht in Widerſpruch zu den Anforderungen des Lebens treten: Sie iſt Erfüllung aller dieſer Anforderungen, oder doch Ausgleich jener die ſich widerſprechen.

Sittes Unterſuchung betraf die Geſtaltung der Plätze. Seine

Forderungen haben sich rasch Bahn gebrochen. Man kann sie dahin erklären, daß die Plätze nicht wie bisher aufzufassen sind als Verkehrsknoten, sondern als Ruhepunkte im Verkehr. Die schlechtesten Plätze sind die Sternplätze: künstliche Schürzungen des Verkehrs, die diesen absichtlich in wirrer Weise durcheinander leiten. Die Märkte alter Städte bilden zumeist treffliche Vorbilder, bei denen die Mitte von selbst verkehrsfrei bleibt, eben weil hier der auf einem Sternplatz undenkbare Marktverkehr in Ruhe abgehalten werden soll. Diese Art Anlage erstrebt man auch heute wieder: die Plätze sollen aber nicht nur ruhig sein, sondern auch ruhig wirken. Daher die Forderung, daß sie durch kräftig ausgebildete Wandungen geschlossen seien, saalartig erscheinen; daß man nirgends wie zur offenen Türe heraussehe; daß die Wandungen unter sich in einem guten Verhältnis stehen und namentlich zu einem den Platz beherrschenden Hauptbau. Dieser aber soll nie inmitten des Platzes stehen, wie dies eine bei neuen Kirchen beliebte Anordnung ist. Denn damit wird die Platzwirkung vernichtet und der Zugang zum Bau erschwert. Die Beobachtung, daß die ältere Kunst Kirchen nie oder doch sehr selten frei aufführte, sondern an sie stets andere Bauten anlehnte, hat endlich der Welt klar gemacht, daß die Freilegungen, wie sie an so vielen Domen mit ungeheuren Kosten bewerkstelligt wurden, dem zu ehrenden Bau mehr schaden als nützen.

Gegen diese Anschauung ist mancherlei eingewendet worden. Zunächst hat man sie altertümelnd genannt, und ihr entgegengehalten, die Menschen unserer Zeit müßten neuzeitig zu sein den Mut haben, auch in baukünstlerischen Fragen. Das ist der Grundgedanke eines 1896 erschienenen Druckheftes, das der Wiener Architekt Otto Wagner herausgab.

Der Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens müsse das neuzeitige Leben sein. Jeder neue Stil sei allmählich aus dem früheren dadurch entstanden, daß neue Bauweise und neue Baustoffe, neue Aufgaben und Anschauungen sich mit den früheren verbanden, somit Neues schaffend; also müsse auch die neue Zeit auf der Grundlage älterer Kunst — Wagner wählt hierzu die letzte ihm selbständig erscheinende Form, das Empire — die zeitgenössischen Aufgaben und Ansichten zur Schau bringen und aus diesen Neues schaffen. Man dürfe daher nicht Altes nachahmen, sondern müsse dem neuzeitigen Anschauungen Entsprossenen

Digitized by Google

Form zu geben ſuchen. Er wendet ſich gegen jede Altertümelei, auch gegen das Anſchmiegen neuer Bauten an alte, gegen die Beſtrebungen auf maleriſche Wirkung.

Was inzwiſchen durch Wagner und unter ſeinem Einfluſſe in Öſterreich gebaut und entworfen wurde, verdient gewiß volle Aufmerkſamkeit: Die Schule Wagners hat ſich mit Entſchiedenheit dort Raum geſchaffen und beginnt auf die Erſcheinung der ganzen Stadt Einfluß zu gewinnen. In Wagners Bahnhofbauten oder in Joſef Olbrichs Ausſtellungsgebäude für die Sezeſſion wirkt unverkennbar der Zug nach Größe, der unſerer Zeit eigen iſt! Das braucht nicht räumliche Größe zu ſein. Wie klein ſtand die Sezeſſion in ihrem ſtrahlenden Weiß und ihrem beſcheidenen Gold inmitten der Gewaltsbauten des unwirſchen Platzes am Wienfluß! Und wie beherrſchte ſie ihn doch, wie vorzüglich war der Umriß zu der zurückhaltenden Einzelbildung geſtimmt! Die Wirkung des Inneren gehörte hinſichtlich der Stimmung zu den feinſten Schöpfungen, die ich geſehen habe. Gern gebe ich um dieſe kleine Perle einer wohl nicht urſprünglichen, aber echt großſtädtiſchen, einer nicht ſtarken, aber nervenfeinen Kunſt, viele der abſichtlich geiſtreichen Verneinungen des alten Geſchmackes hin. Denn allzuoft merkt man den Wiener Bauten dieſe Verneinung an. In Wien iſt der Putzbau maßgebend, und gewiß iſt es daher richtig, die Schauſeiten der großen Häuſer nicht mit Nachahmungen italieniſcher Steinformen, mit Quaderungen, Pilaſtern, Gurtgeſimſen zu beleben. Die große, durch Putz zu gliedernde Fläche wird als Fläche behandelt, nach den Grundſätzen der Flächenmuſterung geſchmückt; ſelbſt wenn nicht die Farbe, ſondern bildneriſches Zierwerk in angetragenem Stuck zur Verwendung kommt. Die neueren Bauſtoffe werden ſachgemäß verwendet. So erſcheinen beiſpielsweiſe Geſimſe, die aus einem mit Glas bedeckten Eiſengerüſt beſtehen, die alſo den Vorzug des Schutzes der überdeckten Fläche vor dem Regen mit dem verbinden, daß ſie das Licht nicht abhalten. Wagner ſelbſt ſchmückte einen Monumentalbau, die Sparkaſſe in Wien, mit Marmorplatten, die durch vernickelte Schließen an der Wandfläche befeſtigt erſcheinen: Alſo eine einwandfreie Darſtellung des Stoffes in einwandfreier Werkform. Eine gewiſſe Leere kommt aber über dieſe Bauten: Denn zu der Werkform und zu der Stoff-Offenbarung möchte noch ein drittes kommen: die Erklärung des inneren Zuſammenhanges des Ganzen, die gliedernde und beherrſchende

Digitized by Google

Form. Viel Geistreiches, viel Reizvolles, namentlich in kleinen Bauten entstand: Die Wagnerschule hat unverkennbar einen selbständigen, scharf umrissenen, deutlich erkennbaren Stil. Es sitzen in ihr Anfänge zu einer neuen Kunst, und diese Anfänge fortzuführen sind tüchtige Kräfte eifrig bemüht. Auch sie kämpfen redlich gegen die Übermenge der Nachtreter, derer, die seine Gedanken verrohen. Und die Baukunst ist ja diesen gegenüber übler dran, als andere Künste: Schlechte Gemälde und Bildnereien verschwinden aus den Ausstellungen, sei es in die Wohnungen Einzelner oder öfter noch in den Werkstätten derer, die sie schufen; ungeschlachte Häuser bleiben an den Straßen stehen, Mit- und Nachwelt zum Ärger.

Leider steckt in den überall hervortretenden Verneinungen des alten Geschmackes etwas viel vom Geist der Regel, des bindenden Gesetzes, trotz ihres freiheitlichen Gebarens. Auch Wagner hat vielleicht zu früh beim Verstande sich Rat nach der Berechtigung seines Schaffens geholt; seine Schüler haben vielleicht zu früh sich mit der Antwort zufrieden gegeben.

Vor allem, sagt er, müsse man die Bedürfnisse unserer Zeit ergründen; denn etwas zum Gebrauch Ungeeignetes könne nie schön sein. Daher müsse im Grundriß auf klare „axeale" und einfache Lösung hingewirkt werden, auf geschlossene Raumeinteilung, Übersichtlichkeit.

Auch hier kämpft Wagner also gegen die malerische Wirkung, wie sie von der hannoverschen Schule ausging, obgleich auch diese die Wahrheit auf ihre Fahne schrieb. Sie fand die Wahrheit darin, daß die Schauseite dem Grundriß und dieser dem wechselnden Bedürfnis sich unterordne. Wagner fand Wahrheit in der planmäßigen Klarheit der Anordnung. Er warf den Andersdeutenden das als Unwahrheit vor, was sie gerade als ihr wahrheitliches Ziel ansahen: Sie passen, sagt er, die innere Gliederung einem begünstigten Gedanken für die Außengestaltung zuliebe an oder bringen ihm gar Opfer. Er meint also, die Hannoveraner und deren Nachfolger hätten eben nicht aus dem Grundrisse heraus gebaut, wie zu tun sie so laut versicherten. Das nennt er Lüge, während doch die Wahrheit der Leitstern sein müsse.

Die Ästhetik möge die wechselseitigen Vorwürfe der Lüge gegeneinander ihrem Werte nach abmessen. Ob die Gestaltung eines Grundrisses ohne Zwang, ohne Rücksicht auf die Schauseite

Digitized by Google

zu „axealen" Anlagen führe, ist zum mindesten fraglich von dem Augenblicke an, wo in einem Gebäude verschiedenartige Anforderungen zu befriedigen sind. Es sagten daher andere: das, was Wagner als Wahrheit erstrebt, ist das Unkünstlerische, das Nüchterne. Er selbst aber nennt den Kern seiner Wahrheit das neuzeitige Leben und dessen Grundzug die Demokratie. Auch er strebt einer Volkskunst zu und wünscht, daß diese demokratisch sei; denn das ist für ihn soviel wie neuzeitig.

Die Frage wird bei schärferem Erfassen tiefer, als Wagner sie stellt. Ist denn die Demokratie der Zug unserer Zeit? Liegt in ihr deren Zukunft? Man wird mir verzeihen, wenn ich mir versage, die Antwort hierauf zu geben. Jene Demokratie, die Wagner meint, nämlich die bürgerliche, hat unter den Jüngeren, wenigstens im Deutschen Reich, nicht eben viel Anhänger mehr. Ich glaube, Wagner steckt etwas zu tief in den Ansichten von 1848, um sich für ganz neuzeitig halten zu dürfen. Denn das sind recht alte Ansichten, für die er eintritt. Modern ist die Sozialdemokratie, sind die verschiedenen konservativen Parteien mit sozialen Zielen; modern ist die Anarchie und sind die Bestrebungen der inneren Mission bis herunter zur Heilsarmee; modern sind noch eine Reihe von anderen geistigen Richtungen, ist der Individualismus. Man wird auf der Grundlage, daß man bloß sich für modern, die anderen aber entweder für altmodisch oder irregeleitet erklärt, zu der gewünschten Volkskunst nicht kommen. Ehe man also das Zeitgemäße erstrebt, müßte man tiefer sein Wesen erforschen, als es Wagner tat. Bloß mit der Ansicht, daß es nicht das Alte oder daß es Vermeidung des Alten sei, ist wenig erreicht. Die Altertümelei ist doch auch etwas noch nie oder doch nur selten Dagewesenes; jene, die wir betreiben, die wissenschaftlich alles Alte umfassende, ist nur unserer Zeit eigen. Das Nachahmen des Alten war wenigstens bis vor kurzem also eine ganz neuzeitige Tätigkeit.

Jüngsten Ursprunges sind auch die Bestrebungen im Bauwesen, dem bescheidenen Bau bis herab zur Arbeiterwohnung künstlerische Form zu geben. Sie decken sich mit dem Wunsche der Architekten, von dem zu lernen, was unter dem Namen Volkskunst einen wachsendem Einfluß auf das bauliche Schaffen gewann.

Auch hier ging dem künstlerischen Schaffen die kunstgeschicht-

Digitized by Google

Alfred Meſſel. Eckbau des Warenhauſes A. Wertheim

Digitized by Google

liche Forſchung voraus. Der Hamburger Architekt Schwindrazheim dürfte der erſte geweſen ſein, der den Wunſch nach einer ſolchen Volkskunſt in voller Klarheit ausſprach.

Schon vorher wirkten viel gute Vorſätze dahin, den Bauern ſelbſt künſtleriſch zu helfen, bei ihnen eine von ſtädtiſchen Einflüſſen tunlichſt freie Kunſt zu begründen oder bloß zu erhalten. Alois Riegl hat ſehr geiſtreich das Verfängliche dieſer Verſuche dargeſtellt. Sowie ſich das ſtädtiſche Geld und der ſtädtiſche Betrieb in die Volkskunſt einmengt, d. h. ſowie der Bauer und die Bäuerin nicht bloß für den eigenen Bedarf ihrer Kunſterzeugniſſe ſchaffen, wird die Volkskunſt unwiderruflich eine Fabrikkunſt werden, mag ſie auch noch in der Bauernſtube ausgeübt werden: Sie wird zum Hausgewerbe. Dem Bauer aber, dem der Handel die Erzeugniſſe der Maſchine billiger, als er ſelbſt Waren ſchaffen kann, bis in den letzten Winkel der Welt zuführt, dem kann der wohlgemeinte Rat der Kunſtfreunde, beim Alten zu bleiben, nichts helfen; benutzen doch die Ratgeber ſelbſt ſeine Erzeugniſſe nicht; auch ſie umgeben ſich mit ihnen nur als mit unnützem Schmuck. Liefern die Städter den Bauern gar noch die Entwürfe für ihre Arbeiten, leiten ſie ihn in der Ausführung durch Anwenden verbeſſerter Wirkarten an, ſo verderben ſie die Volkskunſt erſt vollends. Gegen die Gewalt der Verhältniſſe iſt nicht anzukämpfen.

Die Volkskunſt im örtlichen Bauweſen zu erhalten, iſt weiter das Beſtreben Vieler. Eine Anregung, die ich 1891 in der Vereinigung Berliner Architekten gab, führte zu meiner Freude dazu, daß in ganz Deutſchland wie in Öſterreich und der Schweiz von den Architektenvereinen Aufnahmen der Bauernhäuſer gefertigt und der Öffentlichkeit übergeben wurden. Eine höchſt wertvolle Stoffſammlung zur Kenntnis deutſchen Volkstums, eine ſehr erwünſchte Ergänzung der vielen Darſtellungen der ſtädtiſchen Kunſt aller Zeiten kam ſomit zuſtande. Eine große Zahl dem entwerfenden Architekten höchſt willkommener traulicher Formgedanken wurde aufgedeckt: So namentlich für den Holzbau. Es wird ſich erreichen laſſen, daß die am grünen Tiſch gemachten, für das alte deutſche Bauernhaus, dieſe Perle unſerer Landſchaft, ſo verderblichen Vorſchriften der Baupolizei und Brandverſicherung endlich verſtändigeren Anordnungen weichen; es wird ſich eine für das Land paſſendere Kunſt finden laſſen, als die von den Zöglingen der Baugewerbeſchulen in die

Digitized by Google

Dörfer geſchleppte und dort ganz verrohte ſtiliſtiſch-ſtädtiſche. Die ſächſiſche Regierung hat durch Herausgabe von Entwürfen für Bauernhäuſer nach dieſer Hinſicht eine große Vorausſicht und eine tiefe Erkenntnis ihrer Aufgabe gezeigt. Andere ſind gefolgt. Es wird durch die Organiſation von Schulen, namentlich der Baugewerkenſchulen, ſich mit der Zeit in die Maſſe des Volkes ein beſſeres Verſtändnis für die Darbietungen älterer ländlicher Kunſt erzielen laſſen, namentlich wenn dieſe ſich des wiſſenſchaftlichen Zuges mehr und mehr entkleidet. Gelegentliche Ausſtellungen von Schülerarbeiten gewerblicher Lehranſtalten müſſen jeden mit Erſtaunen erfüllen über die rieſige Maſſe ſorgſamer Einzelarbeit, durch die in die weiteſten Kreiſe Kunſt getragen wird.

Tüchtige Künſtler ſind bemüht, Muſterbauten für das Land auszuführen, Muſterpläne zu veröffentlichen. Man erkennt, daß manche durch die falſche Lehre, die den ländlichen Werkmeiſtern gegeben wurde, verlaſſene und vergeſſene Bauart, manche Verwendung heimiſcher Bauſtoffe, manche Grundrißanordnungen, manche Gruppierungen nicht nur ein ländlich maleriſcheres Bild geben als die Zerrbilder der ſtädtiſchen Villa und des ſtädtiſchen Fabrikhauſes, das jetzt unſere Dörfer entſtellt; ſondern daß ſie auch viel zweckmäßiger und billiger ſind. Namentlich die ſächſiſche Regierung hat es ſich angelegen ſein laſſen, den Landbewohnern zu zeigen, wie die traulichen, ihnen altgewohnten Bauten ſich mit den modernſten Anſprüchen der Landwirtſchaft vereinigen laſſen. Sie hat ſelbſt Bauten aufgeführt, die jenen angemeſſen ſind, die vor hundert und mehr Jahren im Erzgebirge oder in der Lauſitz entſtanden. Und zwar ſind dieſe nicht mit jenem wohlwollenden Lächeln geſchaffen worden, das erklärt, der Bauer wirke auf den Städter am erfreulichſten, wenn er ſich auch als Bauer äußerlich zeige. Es iſt kein Zufall, daß Sachſen hier voranging: das Land mit ſeinen großen Fabrikbezirken und namentlich mit ſeiner ins letzte Dorf eingreifenden Hausinduſtrie empfand die Not am ſchwerſten. Während in den Tälern des Berner Oberlandes, trotz ſeines rieſigen Reiſendenverkehrs, die ländliche Baukunſt, der dort heimiſche herrliche Holzbau nie ganz unterbrochen wurde, die alte Werkweiſe ſich dauernd erhielt, galt es in Sachſen, die Kräfte erſt wieder heranzubilden, die der Volkskunſt erfolgreich dienen können.

Aber all das wäre vergeblich, wenn die ländliche Bauweiſe

Digitized by Google

nicht auch für die Reichen, die Städter angewendet würde. Nicht so, daß sich der oder jener zum Jux irgendwo ein Bauernhaus baut, wie er seine Töchter dort als Dearndln herumlaufen läßt; sondern dadurch, daß der ganze städtische Wohnhausbau, wenigstens jener der städtischen Landhäuser oder Villen sich dem Volkstümlichen nähert. Ansätze dazu bot vor allem das Abwenden von den Formen des geschichtlichen Stils und die plötzlich auftauchende Erkenntnis von der Bedeutung eines bisher meist stiefmütterlich behandelten Baugliedes, nämlich des Daches. Theodor Fischer dürfte derjenige gewesen sein, der zuerst mit künstlerischem Erfolg auf den Wert des deutschen Daches wies. Was für wunderliche Dachformen waren bisher üblich. Die Zeit des Klassizismus und der Renaissance standen unter dem Einfluß des Südens und seiner flachen Dächer: Je höher die Häuser emporstiegen, desto weniger sah man ihre obere Abdeckung. Man schien sich des Daches fast zu schämen, setzte auf das Hauptgesims eine Brüstung, darauf Bildsäulen oder Ziervasen. Dann kam das französische Dach auf, steile Flächen mit verzierten Graten, schmiedeeisernen Gittern als Bekrönung um den wieder flachen, nicht sichtbaren oberen Teil: Solche häßliche Flächen sind zwar in alter Zeit in Frankreich nie angewendet worden, aber man beruhigte sich mit der Ausrede, daß es eben im städtischen Bauwesen nicht anders gehe. Die deutsche Renaissance hatte wohl ein gutes, wirksames Dach, aber in ihrer Nachbildung versteckte man es tunlichst durch Giebel und Türme, durch Gaupen und anderes Zierwerk. Nun aber ist das Dach Herr am Bau. Seit man eingesehen hat, daß die Pilaster und Strebepfeiler, die Kapitäle und Maßwerke nicht die Baukunst ausmachen, sondern daß diese in erster Linie in einer kräftigen und feinen Verteilung der Massen beruht, hat man den maßgebenden Wert einer guten Dachlösung für die ganze Baugruppe erst verstehen gelernt. Und damit kommt von selbst etwas Ländliches in das Bauwesen. Es tritt eine Macht in den Aufbau ein, gegen die alles Zierwerk nicht recht aufkommt. Die Einfachheit der Wandgliederungen ist die Folge der kräftigen Massenentwickelung des Daches. Die Villa hat seither eine andere Gestalt erhalten: Sie mahnt nicht mehr an die Burg des Ritters und nicht an den Fürstensitz der italienischen Renaissance; nicht an das Landhaus der Römer und nicht an das Herrenschloß des 16. oder 18. Jahrhunderts. Sie liebäugelt nicht mit der Straße, wie Muthe-

Digitized by Google

ſius ſagt, ſondern ſie gibt ſich ſo beſcheiden als möglich. Einſt ertrug man es leichter, wenn das Innere des Landhauſes eine Enttäuſchung dem Äußeren gegenüber bot; heute freut man ſich, daß das Äußere ſchlicht und das Innere wohnlich wirkt. Wenigſtens iſt's ſo bei den leider noch nicht allzu häufig vorkommenden Bauherren, deren befeſtigtes Selbſtgefühl ihnen ein Protzen nach außen verbietet.

Das Mittelglied bildet das Arbeiterhaus. In dieſes Kunſt hineinzutragen, iſt wohl eine der wichtigſten Aufgaben, die das Bauweſen zur Zeit beſchäftigen. Längſt hat man in Deutſchland erkannt, daß nicht die Wohltätigkeit die ſoziale Frage löſen kann. Auch eine Durchdringung des Volkes mit Kunſt wird nicht dadurch erreicht werden, daß man in die Arbeiterwohnungen Nachbildungen von Meiſterwerken verteilt: Solchen muß dort erſt der Rahmen geſchaffen werden im künſtleriſch durchgebildeten Heim. Das erſchien vor Jahrzehnten noch als ein unerfüllbarer, faſt lächerlicher Wunſch. Die Kunſt war ein weltfern Hohes, war der Schmuck des Lebens der Auserwählten, Kaviar fürs Volk. Heute hat die Bewegung kräftig eingeſetzt: Das, was eine geſündere Bodenpolitik vorbereitet, was dem Bedürfnis des kleinen Mannes angemeſſenere Bebauungspläne, was eine ſeinen Gewohnheiten entſprechende Grundrißbildung leiſten können, um ihm nicht ein koſtbares und nicht ein billiges, ſondern ein preiswertes Wohnen zu geſtatten, das wird jetzt von zahlreichen tüchtigen Architekten angeſtrebt Man lernt am alten Bauernhaus; man hofft, dem Einfamilienhaus wieder den Sieg verſchaffen zu können, wie es z. B. in gewiſſen rheiniſch-weſtfäliſchen Gegenden dauernd beſteht; man verſucht das Wohnen in großen Zinskaſernen menſchenwürdiger zu geſtalten und auch in der Großſtadt dem kleinen Mann ein Stück Einblick in die Natur zu ermöglichen. Welch ſegensreiche Einrichtung ſind beiſpielsweiſe jene kleinen Mietgärten vor den großen Städten geworden, zu denen der Leipziger Wohltäter Schreber die Anregung gab.

Vor allem aber verſucht das Kunſtgewerbe andere Wege zu gehen, als ſie vor 30, 40 Jahren nötig waren. Damals galt es vor allem, das Können der Vergangenheit, die handwerkliche Tüchtigkeit, die Bearbeitungsarten der Stoffe kennen zu lernen, die im Laufe der Jahrzehnte klaſſiſcher Einſeitigkeit verloren gegangen waren. Nun kam ein neues Ziel auf. Ich will den Umſchwung

Digitized by Google

an eigenen Erfahrungen zu schildern suchen. Mit dem Ende der achtziger Jahre meldete sich die Ermüdung an den Stilformen im Kunstgewerbe. Es begannen langsam neue Bestrebungen hervorzutreten. Im Jahr 1887 schrieb ich mein Büchlein „Im Bürgerhaus“. Wenn ich dort versuchte, mich gegen die Stilleidenschaften zu stemmen, so war dies ein von außen nicht beeinflußter, sondern aus innerer Ermüdung an dem deutschen Kunstgewerbe hervorgehender Drang. Mir schien es wichtig, auszusprechen, daß der Stil nicht unser Haus schmücke, sobald er uns selbst fremd ist; daß der Künstler kein wohnliches Haus schaffen kann, sondern daß wir selbst uns, jeder für sich, dieses schaffen müssen; daß es auch hier nicht gelte, eine ideale, sondern eine eigene Einrichtung zu schaffen; nicht Schönheit, sondern Erfüllung des Zweckes zu erzeugen. Schaffe dir ein eigenes, deinem Wesen entsprechendes Nest, und es wird dir gefallen; schaffe es in Durchbildung deiner Ansichten über schön und häßlich, und es wird sicher schön werden, wenn in dir die edlen Züge des Menschenherzens obwalten. Nicht die stilistischen Formen machen ein Haus zum Eigenwesen, das sich von der Masse der Mittelmäßigkeit wohltuend unterscheidet, sondern der Gedankeninhalt, der unbemerkbar und doch bestimmend in den Dingen waltet. Der Tischler macht den Tisch; der ist ein unbeseeltes Ding, bis er das Mahl zu tragen gewohnt ist; bis an ihm das Unser täglich Brot gib uns heute! heimisch wurde. Dann erst ist er unser Tisch, das harte Holz hat Sinn, ein Teil unseres Ich hat ihn zu einem bedeutungsvollen Wesen umgeschaffen. Nicht die Raumgestaltung, nicht die Pracht machen das Zimmer schön, sondern seine Beziehung zum Leben.

Sollen wir im Kunstgewerbe stilvoll im Geiste früherer Jahrhunderte fortschaffen? Das war die Frage, die auf aller Einsichtigen Munde lag. Sollen wir eine Kunst der Selbstentäußerung fortsetzen, deren Ziel doch nie ganz von uns erreicht werden kann? Das Nachbilden des Alten in der Absicht, über die Entstehungszeit zu täuschen, muß stets zu Verkehrtheiten führen. Wer das Alte besitzt, wem es in irgend welcher Form überkommen ist, der mag sich seines inneren Reichtums in Ehren freuen; wer es aber schaffen will, der ist wie einer, der sich nachträglich Ahnenbilder malen läßt. Nicht geschichtlich, sondern sachlich stilvoll soll man schaffen. Das Werk, das unter den gegebenen Umständen am treffendsten, entschiedensten den Zweck erreicht, ist das bestgelungene.

Digitized by Google

Stil ist gleichbedeutend mit innerer Zweckmäßigkeit; stilvoll ist, was dem Wesen des Werkes in seiner ganzen Anlage, Ausbildung, Inhalt künstlerisch entspricht; erste Forderung des Stils ist innere Wahrheit; der echte Künstler hat dabei den Blick nach vorwärts, nicht auf alte Formen zu richten. Alles Alte ist ihm nur Unterlage, Vorarbeit. Er schreitet über dies fort, trunkenen Auges nur das leuchtende Bild der Natur vor sich; ihm ist es gleich, über welche einstigen Größen sein Fuß wandelt. Er ist erfüllt vom Geiste seiner Zeit und will diesen durch sein Werk zum Ausdruck bringen. Immer wieder wandelt sich die Zeit und mit ihr ihr Ausdruck, die Kunst. Nur stillstehende Zeiten haben eine stillstehende Kunst. So lange die Herzen der Völker noch schlagen, geht der Weg vorwärts. Es gibt kein Ausruhen, kein Verweilen auf sonnenglänzender, mühsam erreichter Höhe. Der Künstler muß weiter, sein Werk muß aus dem Rahmen des Alten heraus, es muß modern werden, muß die alten Gesetze der Ästhetik durchbrechen!

Das waren vor zwanzig Jahren noch sehr aufrührerische Ansichten. Was sie erstrebten, war vor wenigen Jahren noch ein unerfüllter Wunsch: Heute ist er es nicht mehr! Die Bekämpfung der Stilformen führte zu einem selbständigeren Kunstgewerbe, aber zunächst zu einem solchen der Künstler, nicht zu einem sachlichen Stil. Im Gegenteil, eine neue Kunst kam im Gewerbe auf, die noch weit entschiedener als die alte die Absicht hatte, den Besteller in die Tasche zu stecken und ihn erst dann in seine Zimmer hineinzusetzen, wenn das, was sie für gut hielt, dort verwirklicht war; die für Ausstellungen ideale Wohnräume schuf und dabei vergaß, daß die Wohnräume für Hinz und Kunz zu schaffen sind, und daß ein vollkommener Wohnraum nur für vollkommene Menschen möglich ist. Hinter dem, was damals als Neue Kunst im Gewerbe sich zeigte, kam bald das, was ich eigenartigen Stil nennen möchte. Nämlich, daß man Möbel und Häuser zeichnet, wie man Bildnisse malt, in Ansehung der Person, nach dem Wesen des Bestellers.

Um diesen Wandel herbeizuführen, bedurfte es mancherlei Anregungen.

Die Farbe, die in der Malerei sich zu neuem Leben entfaltete, gewann auf das gewerbliche Leben Einfluß. Darstellung der Natur in starker Betonung einzelner ihrer Teile, ein stilisierter Naturalis-

Digitized by Google

mus und ein naturalistischer Stil wurden zum Stichwort für das, was sich Neue Kunst nannte. Die alten Stilarten waren eben einfach mit ihrem Latein zu Ende! Jeder Hellsehende ahnte das, auch wenn er nicht den Weg zum Neuen deutlich vor Augen hatte. Der Naturalismus und das Streben nach Selbständigkeit in der Kunst mußten im Gewerbe sich irgendwie niederschlagen. Die Versuche, die Schmuckformen durch Naturnachbildung zu beleben, deren es zu fast allen Zeiten gab, wurden nun in neuem Sinne wieder aufgenommen.

An der Spitze stehen hierbei wieder Otto Runges fernliegende Anfänge. Die Hamburger Kunsthalle erwarb Bilder von ihm, die den Mann auch nach seinem farbigen Können überraschend beleuchten. Sie erklären erst recht die Bewunderung seiner Kunstgenossen, sie zwingen den Kunstgelehrten, diesen so lange Vergessenen in eine der ersten Reihen der Kunst des 19. Jahrhunderts zu rücken: Es entblüht seinem Pinsel eine Kraft nicht nur der Wahrheit, sondern auch des seeligen Träumens in Farben, die ihn zum Vorboten modernsten Schaffens macht. Am Anfange des Jahrhunderts sehen wir schon einmal dessen Ziel erreicht! Nicht minder überraschend sind Runges noch wenig bekannten Versuche, durch einfache Zusammenstellung von Naturformen eigenartige Muster zu schaffen. Andere, gegen Runge weit Zurückstehende wirkten doch in der Abgeschlossenheit in ähnlichem Sinne fort.

In meinem Buch über die deutsche Musterzeichnerkunst wies ich 1890 auf die älteren Versuche der französischen „Blumisten" hin, ebenso wie auf deutsche Bestrebungen dieser Art. Michael Wentzel war in den fünfziger Jahren ein Anreger nach dieser Art. Er traute sich die Kraft zu, neue Verzierungsformen zu erfinden, die, auf weitere Kreise übertragen, den allgemeinen Geschmack umstimmen sollten. Er wollte nicht nur einzelne Pflanzenbildungen in die allbekannten Gänge und Verbindungen bringen, sondern trachtete, auch indischen Anregungen folgend, neue Anordnungen zu schaffen. Aber so geschickt er war, so vermochte er doch nicht, das Neue freihändig zu erfinden. Andere folgten ihm. R. Krumbholz, gleich jenem in Paris, England und Dresden tätig, strebte in den siebziger Jahren eine neue Stilisierung der Pflanze an, indem er sie in ihre Grundformen zerlegte und diese geometrisch fortentwickelte. Mit den neunziger Jahren wurden solche Bestrebungen häufiger. Das Eindringen der französischen Gotik unter-

Digitized by Google

ſtützte ſie. Man ſah, wie dieſe die Blume frei gebildet, durch Reihungen ſie zum ſchmückenden Bande verwertet, an den Säulenknäufen ſie zum Strauß geknüpft hatte. M. Meurer war der erſte, der eine tiefgreifende Umgeſtaltung des Ornaments durch ſorgfältiges Eingehen in den Bau der Pflanze erſtrebte, in Rom mit Mitteln des preußiſchen Staates ſeit etwa 1890 eine Lehranſtalt ſchuf, freilich vorzugsweiſe theoretiſch die Sache behandelnd.

Den entſcheidenden Umſchwung brachte die Kenntnis der japaniſchen Kunſt. Mit der Mitte der achtziger Jahre drang dieſe nach Deutſchland und begann in die Liebe für Renaiſſance und Barock Breſche zu legen. Lange vorher hatte ſie in England und Frankreich Einfluß erlangt. In Deutſchland war es der Hamburger Muſeumsdirektor Juſtus Brinckmann, dem die Augen für die Schönheit japaniſchen Schaffens ſich zuerſt öffneten. In München nahm Georg Hirth, ſtets einer der erſten, wo es gilt, Neuem ſich zu erſchließen und ihm den Weg zu ebnen, die Anregung mit Begeiſterung auf. Flutartig brach die Bewunderung dann über Deutſchland. Mit Staunen ſah man jenen ganz neuen Naturalismus in den Schmuckformen, jene völlig veränderte Behandlung des Ornaments nach den Geſetzen einer freien Verteilung über die Fläche. Sie entbehrte völlig der Achſe, der Symmetrie; ſie widerſprach dem Grundgeſetze, das nur das ſtiliſierte, nicht aber das naturgetreue Gebilde für den Schmuck verwertet ſehen wollte.

Was können wir von den Japanern lernen? fragte damals W. von Seidlitz, einer der beſten deutſchen Kenner ihrer Kunſt. Die Übertreibung in der Nachahmung ihrer Werke, die mit der Erkenntnis ihrer Schönheit hereinbrach, hat ſich raſch von ſelbſt berichtigt. Nachahmung ſei ja ſtets das ſicherſte Mittel, den Weg zur Kunſt zu verfehlen. Gerade die Japaner lehren aufs klarſte, worin das Mittel beſtehe, eine auf Überlieferung beruhende Kunſt, alſo ſtiliſtiſche Kunſt, lebenskräftig zu erhalten: Es iſt das ſtets erneute Arbeiten vor der Natur. Dieſe Selbſtändigkeit des Einzelnen den Dingen der Wirklichkeit gegenüber und andererſeits die Beſchränkung in den darſtellenden Mitteln gab ihnen Stil und Freiheit zugleich. Japan lehrte in vieler Beziehung einen erhöhten Kunſtſinn: ein beſſeres Verſtändnis der unendlich vielartigen Natur. Aber zugleich die Einfachheit; die Darſtellung mit wenig Tönen; das Hinwirken auf klare, allgemeine Eindrücke. Die Ornamentik, der Holzſchnitt, das Plakat haben ſehr viel von ihm gelernt.

Digitized by

Der Idealismus der Jahrhundertmitte hatte im Kunſtgewerbe zur „Attrappe“ geführt. Schwind hat für Meerſchaum einen Pfeifenkopf entworfen, der ſeiner Zeit viel bewundert wurde. Er bildete die Pfeife als Ofen und ſetzte ein behagliches Paar Alter auf deſſen Bank, machte die Pfeife zum Sittenbild: Schmuck, der nichts erzählt, widerſprach dem Sinne der Zeit. Die Formen der Baukunſt reichten zum Schmuck im Gewerbe nicht aus, ſo ſehr man jeden Schrank zum Tempel, jeden Ofen zum Denkmal hinaufzuſteigern trachtete. Dem Idealismus in der hohen Kunſt war die Betätigung im Gewerbe verſagt, denn dort war Gedankentiefes nicht am Platze. Der Realismus, die Afterkunſt im Sinne jener Zeit, hatte hier freien Lauf. Bis die Semper-Pilotyſche Zeit erkannte, daß der Schmuck vom Gegenſtand getrennt, als Mantel über die Werkform gebreitet werden müſſe, daß der Stil im Gewerbe erreicht werde durch Darſtellung der Werkform und die Schönheit durch angemeſſene Ausſchmückung dieſer.

Früher, in der Blütezeit der Abſtraktion, wurde ein Naturgebilde in der Kunſt als Schmuck ſo verwertet, daß man es auf die einfachen Grundformen zurückführte, auf das, was dem Künſtler an ihm typiſch erſchien, und daß man dies als eine Grundlage für eine verallgemeinernde Behandlung betrachtete. Im Flächenſchmuck ſetzte man ſich nach ſtiliſtiſcher Behandlung der Naturgegenſtände meiſt ganz über deren Naturfarbe hinweg. Man nahm dabei die zahlreichen Vorbilder auf, wie ſie nun in Muſeen und Büchern aufgeſtapelt und zu bequemer Verwertung zugänglich gemacht waren; und glaubte oft eher gegen die Natur, als gegen die ſtiliſtiſche Behandlung dieſer eine Sünde begehen zu dürfen.

War durch Wallots Schule ſelbſt in der Baukunſt die Gleichgültigkeit gegen die verſchiedenen Stile gewachſen, ſo kam jetzt die Abneigung gegen die Nachahmung irgend eines von ihnen. Japan lehrte nun neue Wege. Man mied jene Pflanzen, die bisher die Anregung geboten hatten, namentlich den Akanthus, der nun ſeit drei Jahrtauſenden dem Ornament die eigentliche Haltung gegeben hatte. Man führte dafür heimiſche Pflanzen ein, ſchuf neue Reihungen. Japan hat uns ſeine Waffen, ſeine Geräte herübergeſendet, denen allen die Stiliſierung, wie wir ſie erſtrebten, nämlich das Anheften von Stilformen an die Werkform fehlt; die vielmehr einfach nach Nützlichkeitsgeſetzen ſo gebildet ſind, daß der Schmuck in die Form eingedacht erſcheint; und doch ſind ſie un-

Digitized by Google

leugbar künſtleriſch. Rein naturaliſtiſch, ja ſogar voller ſinnbildlichen Inhalts, ſind ſie doch wieder rein ſchmückend. Darüber ging die ganze Semperſche Stillehre in die Brüche, wie vorher diejenige Böttichers. Es iſt kein Zufall, daß die Abſage nun raſch auch aus wiſſenſchaftlichen Kreiſen erfolgte: Auf einmal fand ſich die Formel, durch die dem Herrſchen der Tektonik ſelbſt in Berlin ein Ende bereitet wurde. Man fand in der älteſten griechiſchen Kunſt Anklänge an Japan; man ſah dort dieſelbe Unmittelbarkeit des Empfindens, dieſelbe Liebe zur Natur, dieſelbe Harmloſigkeit des Schaffens. Die Funde Schliemanns und der übrigen mit dem Spaten arbeitenden Gelehrten führten zu einem neuen Verſtehen von Hellas und zur Erkenntnis, daß die griechiſchen Geſtaltungen nicht rätſelgleiche Formen, Sinnbilder ſind, ſondern aus Naturgebilden durch Angewöhnung heraus geſchaffen wurden. Puchſteins Arbeiten über das Joniſche Kapitäl, des Amerikaners Goodyear Unterſuchungen über die Herkunft des griechiſchen Pflanzenornaments, endlich Alois Riegls Grundlegungen zu einer Geſchichte des Ornaments wendeten ſich gegen jenen Kunſtmaterialismus, der jedes Erzeugnis als entſtanden aus Rohſtoff, Bearbeitungsart und Gebrauchszweck entwickeln wollte. Denn auch dem widerſprach die köſtliche Grundſatzloſigkeit der Japaner klipp und klar.

Was ſoll man von einer Kunſt denken, die an kleinen Elfenbeindarſtellungen von ſtehenden Menſchen auch die Fußſohlen ausbildet? Das hatte ſelbſt das Meißener Porzellan nicht gewagt, nämlich eine Bildnerei zu ſchaffen, die nicht ſtehen, ſondern in der Hand gehalten werden ſoll, die man auch von unten zu betrachten berechtigt iſt. Und doch iſt das unverkennbar Kunſt! Die Art, wie in Japan das Waſſer plaſtiſch behandelt wird, und ſogar noch der Fiſch im Waſſer, dieſe maleriſche Auffaſſung der Durchdringung der Formen war für den modernen Europäer völlig neu. Wie hätte ein Thorwaldſen einen Fiſch im Waſſer darſtellen ſollen? Schon das Waſſer allein bot für ihn eine Unmöglichkeit. Noch was Hildebrand über das Relief ſagt, ſteht ſo im Gegenſatz zur japaniſchen Kunſt, daß die Haltloſigkeit auch dieſer Lehre als beſchränkendes Geſetz gar nicht weiter zu beweiſen iſt. Denn hier wurde Kunſt geſchaffen, die ganz und gar nichts von jenem Geſetz weiß; die ihm ſo hell und ſo erfolgreich ins Geſicht lacht, wie nur irgend denkbar; und die doch echte Kunſt iſt.

Digitized by Google

Die Kühnheit, mit der in der japaniſchen Kunſt allen Geſetzen der Bildnerei, dem Leſſing mitſamt dem Winckelmann, dem Böttticher mitſamt dem Semper Hohn geſprochen, und wie doch eine unleugbare künſtleriſche Wirkung erzielt wurde, mußte einen Entſcheid herbeiführen. Entweder mußte die Liebe für Japan oder es mußte die alte Kunſtlehre weichen; beide vertrugen ſich ſchlechterdings nicht miteinander.

Überall begannen die Verſuche, in japaniſcher Weiſe die Flächen zu behandeln; bis tief in das Illuſtrationsweſen erſtreckte ſich der befreiende Einfluß des fernſten Oſten. Der Handel mit echten Japanwaren nahm immer größeren Umfang an, Zeichner wie Hokuſay wurden deutſchen Künſtlern bekannt und ſo lieb, als gehörte er zu ihnen. Unvergleichlich iſt Japans Einfluß auf alle zeichnenden Künſte. Man ahmte die eigentümliche Art nach, mit andeutungsweiſen Strichen viel zu ſagen: So die Radierer. Man trennte ſich von der Bildmäßigkeit der Illuſtration, um dieſer wieder die Sonderart der Zeichnung zu geben. Man lernte wieder den raſchen zeichneriſchen Einfall ſchätzen: Wilhelm Buſch kam erſt recht zur Anerkennung. Will man aber wiſſen, welche Fortſchritte der Realismus mit dem Japanertum der Welt brachte, ſo tut man gut, die deutſchen Witzblätter aufzuſchlagen. Das, was die Älteren den Jungen vorwarfen, daß ſie nämlich nicht zeichnen können, das wurde glänzend widerlegt. Alle jene Künſtler, die Schlittgen, Reinecke, die den Tonſchnitt in den Fliegenden Blättern und ähnlichen Zeitſchriften aufbrachten, ſind einſt Genoſſen Liebermanns und Uhdes geweſen. Welche Vertiefung in die Form, ſelbſt indem ſie den Ton bevorzugten! Da bildeten ſich die Kräfte, an denen das deutſche Witzblatt endlich ſich aus der Nachahmung Frankreichs und Englands erholte. Der Kladderadatſch hatte einſt in Scholz eine große Kraft beſeſſen; ihm gelang es, mit ungefügen Strichen zwar, mit einer gewiſſen Derbheit des Sehens, doch den Menſchen eine ſie ſchlicht umreißende Grundform ihrer Art abzugewinnen. Aber erſt in den Zeitſchriften Jugend und Simpliziſſimus wurden die Kräfte vollends frei. Da entwickelte ſich die Kunſt eines Th. Th. Heine und ſeiner Genoſſen: Es hilft nichts, wenn man ſich darüber ärgert, welche Dinge der Hohn dieſer Künſtler trifft: man muß hindurch ſehen können durch die Angriffe des Satirikers bis auf die Kunſt des Angriffes. Da iſt in die deutſche und beſonders in die Münchener Kunſt eine Schlagfertigkeit gekommen, eine ſichere Kraft

Digitized by Google

in der Führung der Griffelhiebe, die jedes Kunſtfreundes freudiges Staunen erwecken muß, ſei er vielleicht auch ſelbſt der Getroffene; wenn er nur die Bilder mit den Augen der Kunſt und nicht mit denen eines parteitüchtigen Moraliſten anſieht. Gelegentlich kommt es in dieſen Bildern zu einer Wucht des Ausdruckes, zu einer Gewalt des Erfaſſens, aus der der Zorn ſtürmiſch herausredet. Da tritt gelegentlich eine Sinnlichkeit hervor, die ohne Scheu ihre packende Kraft, ihr girrendes Lachen zeigt. Und auch dieſe, wie jede echte Empfindung, iſt künſtleriſch berechtigt. Da feiert die zeichneriſche Sicherheit und die Freude an andeutender Schilderung, die untrügliche Wahrheit und die Kühnheit im Anfordernis an die ergänzende Mitarbeit des Beſchauers, die Wiedergabe eines Stimmungswertes in wenig leuchtenden Farben ihren Höhepunkt; da iſt der Japanismus zu voller Eigenart überwunden.

Aber all dies würde nicht eine ſo ſtarke Wandlung herbeigeführt haben, wenn es nicht die Farbe geweſen wäre, die vor allem von der alten Form abzog. Die helle, ſcharfe Farbe der japaniſchen Seide begann mit dem tiefen, verſchwimmenden, ernſten Ton des perſiſchen Wollenteppichs um die Herrſchaft im Geſchmack auch der Künſtler zu ringen; der klare einfache Ton kämpfte mit den verfeinerten und kraftlos erſcheinenden Miſchungen; die Einfachheit wurde wieder zum Stichwort der dekorativen Malerei.

Die Einführung des altmeiſterlichen Tones in die Bilder, wie ſie die Pilotyſchule bewirkte, ſtand in unmittelbarem Zuſammenhang mit der tiefen Färbung des Ornaments. Die Butzenſcheiben waren keine Spielerei: ſie waren die notwendige Folge eines Schönheitsempfindens, das im gebrochenen Lichte ſchwelgte. Die Malerei der Naturaliſten brachte die hellen Töne wieder zu Ehren, die bisher ängſtlich vermieden worden waren. Die Wände wurden wieder weiß. Die Neue Kunſt brachte eine Steigerung der Farbe, die, im hohen Grade entwickelt, der eigentliche Feind des Realismus wurde. Es iſt die Böcklinſtimmung, die zum Durchbruch kam. Und daher ſtrich ich ſchon 1885 die Wände meines Arbeitszimmers weiß, den Fußboden, Tiſche, Schränke und Stühle in Böcklinſchem Blau. Seitdem iſt das Geſtühl ſogar in unſern Kirchen dem Geſchmackswandel gefolgt. Einſt waren ſie weiß geſtrichen, dann wurden ſie dunkelgrün, darauf erhielten ſie das, was man Holzfarbe nannte, ſpäter wurden ſie in „Crême“ geſtrichen: jetzt ſind ſie bunt. Auch das iſt ein Teil der Kunſt-

Digitized by

geſchichte; auch das iſt ein Stück Rückkehr zur Volkskunſt: Denn die Farben, die man für das Gerät wieder verwendete, entlehnte man von alten Truhen und Tiſchen, von Schränken und Stühlen, die in die volkskundlichen Sammlungen aus den Bauernſtuben zuſammen getragen wurden.

Die dekorative Malerei, die nun entſtand, nahm eine Reihe von Anregungen aus der Myſtik: Namentlich die Übertreibung der Farbe, die auf die Modellierung faſt ganz verzichtend, das Bild nur in ſeinen Hauptformen feſthält. Es iſt dies eine Art Entkörperung des Gegenſtandes, wie die zeichneriſche Auffaſſung früherer Zeit eine Entfärbung mit ſich führte. Die Farbe ſpricht nun in lauten oder zarten Worten zu uns; in ſie iſt der volle Reiz des Ausdrucks gelegt. Dieſe Farbe iſt aber nicht mehr die alte, auf Braun gemiſchte, ſondern hat eine Kraft und Friſche erreicht, wie ſie uns aus früherer Zeit nicht erhalten iſt; wie ſie vielleicht nie gehandhabt wurde. Japan iſt auch hier der wichtigſte Anreger geweſen. Jedenfalls aber ſteht ihm die Kunſt der Plakate nahe, die Kunſt, durch das Bild in die Ferne zu wirken, von weither die Aufmerkſamkeit zu erregen.

Das iſt etwas, was in den Augen der älteren Kunſt ſo ziemlich als der ſchlimmſte Vorwurf galt. Denn das Plakat ſoll laut in die Menge hinausſchreien; es muß daher Form und Farbe übertreiben; es muß mit dem Geſchmack der Maſſen rechnen. Heute ertragen die Künſtler den Vorwurf, ſolches zu erſtreben, mit größter Ruhe. Denn das Entwerfen von Plakaten iſt zu einem Kunſtzweig geworden, durch den man Ruhm erwerben kann. Sie wiſſen, daß die Kunſt nicht ein Geſetz hat, ſondern daß ſie ſtreben ſoll, ſo reich und vielartig zu werden, wie die Natur.

Noch 1893 ſagte ein engliſcher Kenner, es müſſe als ein kindliches Unternehmen gelten, engliſche Plakate zu ſammeln. Das iſt zwar übertrieben, denn ſchon hatte der Seifenſieder Pears durch Millais ſich jenen Seifenblaſen machenden Jungen malen laſſen, der in Farbendruck hunderttauſendfach vervielfältigt über die ganze Welt verbreitet war. Es fehlte dort wie in Deutſchland nicht an Verſuchen, die Farbe zu einer Kunſt zu verwerten, durch die auf gedruckte Anzeigen die Aufmerkſamkeit gelenkt werden ſoll. Aber es blieb zumeiſt bei einer Nachahmung der Titelblätter für Bücher im Stil Holbeins und Joſt Ammons; bei einer reichen Umrahmungsarchitektur mit dareingeſtellten Figuren; bei einer

Digitized by Google

Nachahmung der Öl- oder Wasserfarbenmalerei in Steindruck. Seither ist dies anders geworden. Nicht die Franzosen allein haben sich künstlerisch mit der Aufgabe beschäftigt; alle anderen Völker, auch die Deutschen, haben hier eingesetzt: In Dresden entstanden die ersten wirkungsvollen Plakate, die mit wenig schlichten Farben eine kraftvolle und weithin leuchtende Wirkung gaben. Otto Fischers Anschlag für die Handwerksausstellung zu Dresden 1896 war das erste Ergebnis der veränderten Auffassung, übertraf an jener Wirkung, die hier zu erstreben ist, die rein künstlerisch höher stehenden Anzeigen der Münchener Kunstausstellungen: Ein einfacher Gegenstand, der den Blick anlockt und ihn doch auch zum Verweilen zwingt. Gerade die Verschleierung mancher Einzelheiten als ein Mittel zum Festhalten der Aufmerksamkeit war mit großem Geschick durchgeführt.

Neben den Japanern bereiteten die Engländer, die aus der Schule von William Morris, Burne Jones, Walter Crane u. a. hervorgingen, den Umschwung vor. 1893 begannen namentlich die Berliner Leiter des Kunstgewerbes, Peter Jessen an der Spitze, auf die englische Kunst hinzuweisen. Im Jahre 1892 erschienen meine Aufsätze über die Britischen Präraffaeliten in Westermanns Monatsheften, nach Helferichs Aufsätzen die ersten, die Deutschland mit dieser Kunst bekannt machten; seither sind Watts und Maddox Brown, Rossetti und Burne Jones in Deutschland wohlbekannte Künstler geworden, hat Walter Crane einen tiefen Einfluß auch auf unser Schaffen erlangt. Die englischen Zeitschriften, namentlich das Studio, fanden bei uns zahlreiche Bewunderer und Nachahmer. Der Erfolg der amerikanischen Anregungen, die man von der Weltausstellung in Chicago 1893 mit heimgebracht hatte, wirkte in ihnen entschieden nach. Auch die englische Kunst hatte in Japan starke Anlehnungen gemacht: Sie hatte diese mit dem heimischen Mittelalter stilistisch zu vereinen verstanden. In ihren letzten Forderungen aber war sie eine Kunst verfeinerter Handwerklichkeit, und daher eine solche, die auf Stoff und gute Arbeit das höchste Gewicht legte: Sie schritt vom Formenreichtum zur Schlichtheit, von dem Prunken mit der Vielheit an Gebilden zur höchsten Vollendung in ruhiger Sachlichkeit fort. Aber immer noch wies sie auf Stil und wirklich war englischer Stil eine Zeit lang das Stichwort im deutschen Gewerbe. In Wien, wo man an alten Formen am längsten festhielt, erschien

Digitized by

dies Stichwort noch weit später den Veraltenden als aufrührerisch. Der neue Leiter des in tiefen Schlummer gefallenen Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, von Skala, ist noch 1898 besonders wegen seiner Liebe für englisches Gerät heftig angefeindet worden. In Berlin setzte Hermann Muthesius, lange Jahre technischer Attaché bei der deutschen Gesandtschaft in London, mit dem Hinweis auf das dort Erlernte seine anregende Tätigkeit ein, zunächst insofern mißverstanden, als man glaubte, ihn für einen Kämpfer für englischen Geschmack ansehen zu sollen: Sein Ziel war aber das Herausbilden eigener deutscher Lebensformen und einer ihnen angemessenen Kunst in gleicher Weise, wie das England gelungen ist.

Diese Liebe für England war wie jene für Japan nur ein Übergang. Als drittes setzten belgische Einflüsse ein, die vorzugsweise durch Henry van de Velde vermittelt wurden. Die jüngeren Deutschen waren meist stark von Wallot beeinflußt und haben namentlich in der Gestaltung der Innenräume dessen Anregungen fortgebildet. Man wird, sagte van de Velde, ein einheitliches Zimmer einem untergeordneten und zusammenhanglosen vorziehen und erkennen, daß jedes Zimmer einen Haupt- und Knotenpunkt hat, von dem sein Leben ausstrahlt und dem sich alle anderen Gegenstände darin angliedern und unterordnen müssen. Diesem neuentdeckten Skelett des Zimmers gemäß, fährt er fort, wird man die Einrichtungsgegenstände anordnen, die man fortan als lebende Glieder des Zimmers und der Wohnung empfinden wird.

Van de Velde gab die Entdeckung seines Gedankens im Herbst 1895 der Öffentlichkeit preis. Es ist sicher seine eigene. Aber daß er sie fand, ist nur ein Beweis dafür, daß die Gedanken in der Luft lagen. Denn dasselbe entwickelte mir mehrere Jahre vorher Wallot als den für ihn leitenden Grundsatz, und etwa gleichzeitig Otto March. Und beide waren damals keineswegs so sicher wie der Belgier, daß die Entdeckung in letzter Reihe von ihnen stamme. Sie meinten, daß man sie an alten Bauwerken, namentlich der Spätgotik, und in England häufig machen könne. Es liegen also auch diesem als neu verkündeten Grundsatze in der Raumgestaltung alte Anregungen zugrunde.

Aufrührerischer erschien der von Belgien durch van de Velde angeregte Zug, der dem malerischen Realismus verwandt war.

Digitized by Google

Er äußerte ſich im entſchiedenen Abwenden von den Formen der Vergangenheit. Bevor man nicht, rief van de Velde aus, das Gegenwärtige zerſtöre, werde die Kunſt in neuer Form nicht zum Licht aufſteigen; werde dem Boden der Arbeit die Blume nicht erblühen. Völliges Vergeſſen der alten Stile iſt ſein Grundſatz. Das verbrecheriſche Spiel des Lebens mit dem Tode, wie er jede Renaiſſance nannte, müſſe der Verachtung anheimfallen. Das planmäßige Ausſtoßen der alten Stilformen ſei das Ziel der neuen Bewegung, der Grundſatz der ganzen Schule. Neu an ihr ſei im Grunde nur die Entſchiedenheit des Wollens, der abſichtliche Bruch mit dem Alten. An den neuen Erzeugniſſen war denn auch kein Anklang an vergangene Stile mehr zu finden, das lange Erſtrebte war damit auch im Gewerbe erreicht; der tauſendfach wiederholte Vorwurf, daß unſere Zeit eigenen Stil nicht beſitze, endlich am Schluſſe des 19. Jahrhunderts zunichte gemacht!

Die neue Verzierungskunſt ſuchte neue Vorbilder, neue Anregungsmittel. Entweder ſind dies die Blumen, Pflanzen und Tiere, die meiſt nur im Umriß gezeichnet, in ihre einfachſten Formen zerlegt werden; oder es ſind einfache Schnörkel, gelegentlich blattartig ſich verdickende, vielfach geſchwungene Linien die Mittel, mit denen jetzt die Formen gebildet werden. Nur der in die Gänge des Linienwerkes und in die Maſſen gelegte Ausdruck ſoll zum Beſchauer ſprechen. Und er tut dies zweifellos für die, die ſich in ihre Sprache einlebten, ſo ſehr das Ganze Fernſtehenden lächerlich erſcheinen mag. Ob es möglich ſei, durch ſachlich ſinnloſe Linien Vorſtellungen zu erwecken, iſt meiner Anſicht nach eine ziemlich müßige Frage. Es ſpielen jetzt in den Zeitungen die Leute eine große Rolle, die die Artung des Menſchen aus ſeinen Schriftzügen leſen oder doch leſen zu können glauben. Es gibt Bücher genug, die dieſe Kunſt lehren. Wie Schrift im Grunde eine Zeichnung iſt, und die Abweichungen des Einzelnen von der Lehre der Schreibvorlage eigenartige Äußerung eines unbewußten Empfindens; wie daher für den Kenner das Mechaniſche, Bildmäßige, außerhalb des niedergeſchriebenen Wortes Stehende der Handſchrift Gedanken anregend wirkt; ſo kann zweifellos auch durch zeichneriſch beabſichtigte Linienführung von einem auf andere ein Gedanke, eine gemeinſame Empfindung übertragen werden. Es hat alſo wenig Zweck, über den Sinn der Linien zu ſtreiten; gar keinen, ihnen dieſen Sinn abzuſprechen. Gelingt es durch ſie, Ge-

Digitized by Google

danken zu übertragen, werden andere durch sie, sei es dumpf oder klar, angeregt; so werden jene, die es nicht sind, ihnen nicht einreden können, die Anregung sei nicht vorhanden. Die Linie erhält eben Bedeutung, denn sie spricht zu denen, die ihren Sinn zu lesen vermögen; sie ist ein Mittel für den Ausdruck geworden, nach Art der vom Schriftkundigen in seiner Weise lesbaren Handschrift.

Wer je mit zehn Strichen das lustige und das traurige Schwein zeichnete, weiß, daß und wie die Linie redet. Sie tut es noch mehr und eindringlicher dort, wo sie in der Natur fest eingewurzelten Grund hat, wo man sie als Umriß einer bekannten Form empfindet. Da erscheint sie nicht als Willkür, sondern als innerlich bedingt, als gesetzmäßig. Nach dieser Richtung hat namentlich der Münchner Ästhetiker Lipps der Welt manches Neue und Beherzigenswerte gelehrt: Dort liegt eine Hoffnung, die auf eine Vereinigung von künstlerischem Schaffen und Denken zu gemeinsamem Ziel und Verständnis weist. Der Zug der Zeit geht darauf, aus der Seelenlehre die Gesetzmäßigkeit der neu entstandenen Formen zu erweisen; zu erklären, daß die sinnbildliche Sprache der Linie eine allgemein verständliche, eine solche ist, die zu allen Zeiten sprach. Die eine Linie ist hart, die andere weich; eine baucht aus, die andere quillt hervor; sie wecken in uns Erinnerungen an naturbekannte Vorgänge, Beobachtungen und Gefühle. Wir empfinden uns hinein in die Linien, wir erwarten ihre Führung als den Ausdruck eines innerlich notwendigen Zweckes. Ein Ding, das steht, muß einen Fuß haben; und ein Ding, das aufragt, muß einen Kopf haben; was vordringt, muß spitz, was aufhält, zurückweist, breit sein. Man ist dem Umriß, als der einfachsten Formdarstellung nachgegangen, der so lange vernachlässigt war; und hat das Zeichnen durch den schlichten „Kontur" kunstwissenschaftlich beobachtet. Man sucht diesen sprechen zu lassen. Die Wurzel der Tanne schmiegt sich in knorriger Linie an den Felsen: Das ist ein verständlicher Gedanke für den Sockel eines aufstrebenden Gebildes. Man findet die ähnliche knorrig aus- und einspringende, straffe und doch biegsame Linie in der aufgestemmten Pranke des Löwen. Die Linie bedeutet also etwas; sie redet zu dem Kenner der Form; sie kann sich vielleicht deutlicher ausdrücken als die entsprechenden Glieder der alten Stile dies taten, mithin hier als das antike oder mittelalterliche Profil

Digitized by Google

eines Säulenfußes. Wie höhnte man, als Jan Toorop, der aus Java ſtammende Niederländer, mit ſeinen eigentümlichen Linienträumereien 1893 auf der Münchener Ausſtellung erſchien. Man hielt ſie wieder einmal für den vollendeten Unſinn, für das Ende der Kunſt! Man entſchuldigte ihn höchſtens als Aſiaten, da man ſich ihn als einen unſerem Geiſtesleben ganz Fremden vorſtellte. Aber wie raſch änderte ſich die Lage: Es iſt bekannt, daß er der jungen Künſtlerſchaft Belgiens, der Geſellſchaft der XX, angehört, neben Khnopff, Enſor, Meunier, Ryſſelberghe, daß er Henry de Groux' Freund, Whiſtlers und Burne Jones' Schüler iſt, Morris und Ruskin ebenſo wie Thomas a Kempis und Maeterlinck auf ſich wirken ließ: Kein Wilder, ſondern ein Überfeinerter, deſſen Träumereien nicht von Unbeholfenheit, ſondern von großſtädtiſcher Nervoſität ausgehen. Ihm geben die Linien Empfindungen wieder: Der Neid fährt in häßlichem Zickzack dahin, während Liebe in ſchönen Wellen ſich ausbreitet; der Friede iſt die Rundung, der Streit die ſcharfe Beugung in der Bewegung. So reden die Linien den Beſchauer an. Er lernt ſie verſtehen, aufſchauen, ſie beginnen mitzuſprechen. Bald beherrſchte Toorops Art viel zeichneriſche Federn. Die Linie ſuchte eigenen Ausdruck, ſie wirkte ſinnbildlich. Und die haben nicht mitzureden, die das Sinnbild nicht verſtehen, denn ſie ſind nicht angeredet!

Die Sinnbildlichkeit der Linie läßt ſich freilich nicht beweiſen, ihre Führung wird ebenſo aus Empfindung heraus geſchehen müſſen wie die muſikaliſche Darlegung eines Empfindungswertes. Es kommt darauf an, daß der Zeichner der Linie feines Gefühl, eine ausdrucksvolle Handſchrift, eine vertiefte ſeeliſche Erkenntnis der durch die Linie auszudrückenden Kräfte hat. Das iſt nun freilich nicht die Sache der Allzuvielen, der ungeheuren Menge jener, die für den Markt des Lebens arbeiten. Eine auf Empfinden geſtellte Kunſt iſt natürlich in der Hand der Rohen ein erſchreckliches Werkzeug. Hatten dieſe an den feſten Regeln der Stilkunſt, an deren Lehrbüchern und Säulenordnungen bisher einen ſicheren Stecken, um ſich vor allzuſchlimmen Schwankungen in ihrem Schaffen zu ſichern, ſo wurde der „Jugendſtil", die auf die Linie geſtellte Gerätekunſt und ſpäter auch Baukunſt ſehr raſch zum Schrecken aller derer, die in der Linie einen Ausdruck, eine Form der geiſtigen Mitteilung geſucht hatten. Die ungeheure Wucht, mit der die Maſſenerzeugung von Werken der Kleinkunſt und Architektur einen

Digitized by Google

guten und an sich feinen künstlerischen Gedanken aufgreift und in kurzer Zeit zur Übertreibung zwingt — das ist eine schwere Gefahr für jeden Fortschritt. Wohin das Ziel der Führenden auch ausgesteckt wird, immer werden sie mit jenen zu rechnen haben, die die Hindernisse und Umwege nicht kennen, die einem mit den Bedingungen des Wettkampfes vertrauten Geist sich in den Weg stellen, die vielmehr mit lautem Hurra die Rennbahn und mit ihr das Ziel geradenwegs überlaufen.

Die Welt wurde rasch überschwemmt mit allerhand sinnlosem Schnörkelwerk, das sich für modern gab, als Jugendstil sich empfahl und den Feinden eines Fortschreitens die lustigsten Anhaltspunkte zu billigem Hohn gab. Das Abgrasen jeder neu auftauchenden Form, das heißhungerige Suchen nach neuen Erfindungen spornte zu immer neuem Überstürzen an. In wenig Jahren war der an sich feine Gedanke, durch die Linien zu sprechen, gründlich abgewirtschaftet.

Klärend wirkten fast nur jene naturgemäß ernsteren und sachlicheren Linien und Formen, die der Ingenieur erfand. Am Brückenbau wie am Hausbau hatte das Eisen sich in die Stilformen einpressen lassen müssen. Man hatte wieder gelernt, den Hammer handhaben, um das Eisen kunstvoll zu schmieden. Aber an Gittern und Gerät hatte man vom Lehrer, dem alten Gewerbe, auch die Kunstformen übernommen. Nun aber gab es neue Dinge, für die der alte Formenvorrat nicht reichte: Die Maschinen, die großen in der Fabrik, mehr noch die kleinen im Hause, die Nähmaschine, das Fahrrad, all die zahlreichen neuen Geräte, bei denen es allein darauf ankam, zweckmäßige Formen zu finden. Die Versuche der Gewerbekünstler, sie zu schmücken, mißlangen zumeist, weil ein solches Gerät unnützen Schmuck an seinem Leibe nicht vertrug. Die alten Kunstformen erwiesen sich als zu spröde: die neuen Gebrauchsformen waren zu bewegt, zu eigenartig gewunden, um alter Kunstbehandlung sich einzufügen.

Einen kräftigen Widerpart hielt der Kunst der sinnbildlichen Linie zunächst Wien und dann im gewissen Sinne Darmstadt. War van de Veldes Kunstgewerbe zunächst ein solches der Geräte, so das der Wiener ein solches der Gewebe. Die Fläche neu zu gliedern, mit einfachen Linien und Rechtecken oder doch mit bescheiden bewegten Formen einem Stoff, einer Wand, schließlich auch der Ansicht eines Gerätes oder selbst eines Hauses

Digitized by Google

ein ſtimmungsvolles, klar dem Beſchauer einleuchtendes Anſehen zu geben, das war hier die entſcheidende Aufgabe.

Jede Bauform, ſo lehrte der Führer der Wiener, Otto Wagner, iſt aus der Werkform entſtanden und nach und nach zur Kunſtform geworden; daher werden neue Werkformen auch neue Kunſtformen gebären müſſen. Die Fülle der neuen Anordnungen in unſerer Zeit wird einen neuen Stil ſchaffen; daher iſt es auch Aufgabe des Baukünſtlers, aus der Werkform die Kunſtform zu entwickeln. Das Werk des rechneriſch tätigen Ingenieurs wirkt unkünſtleriſch, der Baukünſtler muß die Form verſtändlich machen durch die Kunſt. Dieſe Anſicht Wagners, die ſich natürlich auch auf das Kunſtgewerbe bezieht, iſt mit Recht zurückgewieſen worden. Denn die Baukunſt war bisher unfähig, die Formen der Brücke, des eiſernen Daches verſtändlich zu machen, ebenſo wie das Kunſtgewerbe das Automobil und den Schlittſchuh nicht künſtleriſch zu erläutern verſtand. Die Erklärungsverſuche durch die Kunſt haben lediglich als Ballaſt am zweckmäßig geſtalteten Gegenſtande gewirkt. Aber die neuen Formen haben ſich ſelbſt verſtändlich zu machen gewußt; ſie hatten dem, was ſich allein Kunſt nannte, ſehr entſchieden widerſprochen dadurch, daß ſie dem von einem anderen Gebilde entlehnten Idealismus mit ihrer ſachlich richtigen Eigenbildung entgegentraten. Man kann heute nicht mehr leugnen, daß in den Maſchinen und den rein nach Nützlichkeitsgeſetzen errichteten Werken eine Schönheit wohne.

Durch das Verſtändlichmachen der Werkform mittels ſogenannter Kunſtformen können alſo auch Schäden angerichtet werden: Sie verbergen die Erkenntnis, daß es ſich um Gebilde der Menſchenhand handelt, die mit kluger Berückſichtigung des Zweckes und der zu ſeiner Erreichung nötigen Formen ein gewiſſes Liniengefühl verbinden, durch das dem Gefallen am beſten gedient wird. Ob dieſe Linien berechnet oder ob ſie, aus freier Hand gezeichnet, einer richtigen Erkenntnis des Notwendigen folgen, iſt dabei gleichgültig. Sie ſind Äußerungen künſtleriſchen Geiſtes. Wir würden nur wieder in den beſchränkenden Hochmut zurückfallen, der unſerer Kunſt ſo viel ſchadete, wenn wir ſie als nüchtern oder unkünſtleriſch ablehnen wollten.

Es iſt ja auch nicht richtig, daß der Ingenieur ſeine Formen rechneriſch findet: Seine Tätigkeit ſetzt zunächſt als eine künſtleriſche ein. Er entwirft ſeine Gebilde aus dem Empfinden für

Digitized by Google

deren innere Notwendigkeit heraus und sucht in der Rechnung lediglich die Bestätigung, die Probe für seinen Entwurf. Nicht die Begabung für Mathematik, sondern eine besondere Form des Künstlertums macht ihn zum großen Entdecker, zum Förderer in seinem Schaffensgebiete. Durch ihre innere Notwendigkeit, durch die Gewalt der aus ihnen sprechenden sachlichen Wahrheit überwältigen uns seine Schöpfungen, so daß wir uns gezwungen sehen, ihr Wesen zu begreifen und zu würdigen.

Namentlich am Gerät. Die Neue Kunst machte bei diesem zunächst den Eindruck einer Übertragung der Eisenformen auf Holz. Van de Velde rühmte sich, logisch, mathematisch zu arbeiten; das heißt, sich völlig beherrschen zu lassen von den Anforderungen des Baues und der Verwendung des Gegenstandes. Ein Franzose hatte alsbald festgestellt, daß die schönheitliche Form sich berechnen, graphostatisch darstellen lasse. Der Eisenbau, einst für häßlich gehalten, sollte jetzt auf die Beschauer als schön wirken. Diese Schönheit wurde auch in andere Kunst eingeführt. Die Form der Kurbelstange einer Maschine ist logisch richtig, wie die Rechnung des Ingenieurs es bestätigt. Ihre Form ist mithin auch das Ergebnis der modernen, wissenschaftlich begründeten Kunst. Hierin sah man einen gangbaren Weg, das Urteil über die Richtigkeit der Formen nicht auf die schwanke Grundlage des stilistisch Schönen, sondern auf die des mathematischen Beweises zu stellen.

Als in München und in Dresden 1897 die Neue Kunst im Gewerbe hervortrat, „kristallisierter Zeitgeist", wie es damals hieß, glaubten wohl wenige, daß diese so sonderbar dreinschauende Art so rasch sich den Sieg erringen würde. Die hohe Vollendung, mit der Franz Stuck und Emanuel Seidl auf Ausstellungen und im eigenen Heim die durch die Erkenntnis hellenischer Frühkunst bereicherte Antike wieder zu beleben suchten, die feinsinnige Form, die Friedrich Thiersch, K. Hocheder, Pfann und andere in der Wiederaufnahme alter Stile bekundeten — sie alle deuteten schon auf einen inneren Umschwung. Sie waren formal wohl die alten, in der Stimmung suchten sie sich zu verjüngen. Ein neues Geschlecht von Künstlern nahm aber die Führung, Eckmann, Obrist, Riemerschmid, Dülfer, Schultze-Naumburg, Gräbner, Groß, Schumacher und so viele andere: Sie traten wieder mit neuen Formen hervor. Der herrschend gewordene Gedanke, allein

Digitized by Google

durch die Werkform ſich beſtimmen zu laſſen, war nicht neu; in mancher Beziehung, namentlich hinſichtlich der Behandlung der Werkſtoffe nach ihren eigenen Anforderungen war er beiſpielsweiſe in den Schriften des Hannoveraners Oppler vielleicht ſchärfer gefaßt worden, als er es heute iſt; hinſichtlich der künſtleriſchen Kraft und namentlich hinſichtlich der damals nicht erſtrebten ſtiliſtiſchen Freiheit iſt die Neue Kunſt aber ſelbſtändiger als alle älteren Verſuche. Zwei Merkſteine der Entwicklung ſeien hervorgehoben: Die Darmſtädter Ausſtellung 1901 und die Dresdner Kunſtgewerbeausſtellung 1906. Dazwiſchen liegen die Weltausſtellung in St. Louis und die Turiner Ausſtellung. Es waren dies die Prüfſteine des Neuen, zunächſt der Verſuch einiger Weniger, dann anwachſend einer immer größeren Schar von gemeinſam und doch grundverſchieden Arbeitenden. Ein Dokument deutſcher Kunſt nannte ſich die Ausſtellung, die unter dem verſtändnisvollen Schutz des Großherzogs Ernſt Ludwig von Heſſen-Darmſtadt entſtand. Eine Anzahl von Künſtlern ſeiner Wahl, nach Herkunft und Schaffensart keineswegs zuſammengeſtimmter Männer vereinte ſich, in der Abſicht durch eine Anzahl nach rein künſtleriſchen Geſichtspunkten hergeſtellter Wohnhäuſer zu zeigen, wie ſie ſich ein bürgerliches Heim ſchönheitlich durchbildet denken. Das Anwenden des Kunſtgewerbes auf dem Leben entnommene Zwecke wurde zum Grundſatz erhoben, ſtatt der den einzelnen Gegenſtand oder die Gruppe von verwandten Gegenſtänden vorführenden früheren Ausſtellungen. Nicht der Reichtum an Schmuck und Stoff im Einzelwerke ſollte gezeigt werden, ſondern durch welche Mittel es möglich ſei, einen Wohnraum zum Kunſtwerk zu erheben, ein ganzes Haus und damit das Leben in ihm zu einer ſchönheitlichen Leiſtung zu ſteigern. Das iſt ja nicht etwas völlig Neues: Ähnliches hatten die Architekten in ſo manchem Bau für Bemittelte verſucht, indem ſie ihn bis zur letzten Einzelheit künſtleriſch und einheitlich durchbildeten. Nun ſollte das durch Neue Kunſt, durch ein bewußtes Ablehnen alles Nachbildens geſchehen. Das erſchien erſt möglich, ſeit die Kunſtleiſtung im Gewerbe nicht mehr vorzugsweiſe auf die ſchönheitliche Ausgeſtaltung des einzelnen Gegenſtandes, ſondern auf die geſamte Raumwirkung bezogen wurde; ſeit alſo die Durchbildung der Raumkunſt das eigentliche Ziel des Schaffenden wurde. Und in dieſer war es nicht der Aufbau und noch viel weniger der Schmuck

Digitized by

des Einzelstückes, auf dem der entscheidende Wert lag, sondern die Gesamtstimmung, wie sie sich aus der Einzelform, der rechten Verteilung der schmückenden Teile und der einheitlichen Behandlung der Farbe ergibt. Aus sich selbst heraus wollten die Künstler, jeder sein Haus, entwickeln. Die vom Zwecke gegebene Form sollte reden, nicht der angefügte Schmuck. Was da Männer wie Olbrich, Peter Behrens, Habich und andere in Darmstadt schufen, rief manchen berechtigten Widerspruch hervor: Waren es doch teilweise Maler und Bildhauer, die sich hier zum ersten Male im Bauen versuchten. Manches erschien gequält, manches als Verirrung. Aber es war doch ein Strich unter die Rechnung gemacht, die Summe einer Reihe von Einzelleistungen gezogen, und es konnte nun ein neues Blatt im Buche der Raumkunst aufgeschlagen werden.

Daß dies nicht leer blieb, dafür sorgte die gemeinsame Arbeit aller Kunststädte. In so manchem Ort, in dem bisher wenig Sinn für das Mitarbeiten geherrscht hatte, erwachte ein frischer Geist. Was die folgenden Jahre erreicht hatten, das brachte die Dresdner Heerschau von 1906 zusammen. Sie zeigte zunächst eines: Das erfolgreiche Streben, wieder einfach zu werden, von allem falschen Prunk sich frei machen; sie lehrte, daß man nicht nötig habe, alte Stile nachzuahmen, um den verschiedenartigsten Raumstimmungen gerecht zu werden; daß es möglich sei, einheitliche, wohnliche, ebenso bescheidene wie reiche Innenräume zu gestalten, die unmittelbar aus dem Zweck heraus entwickelt waren. Da waren zwar mancherlei Entgleisungen mit untergelaufen; da war manches, dem man die Anstrengung des Modernseins anspürte; manches, was deshalb gekünstelt, gesucht erschien. Aber doch war in dem Ganzen ein einheitlicher Zug: Es zeigten sich die Merkzeichen eines erwachenden neuzeitigen Stiles, wenn man unter dem Stil den Ausdruck des künstlerischen Empfindens einer Zeit und eines Volkes versteht. Schon St. Louis und Turin hatten gelehrt, daß Deutschland sich selbständig gemacht hatte in seiner Stilentwickelung. Französische, belgische, englische, amerikanische Anregungen werden nicht geleugnet, aber das Ergebnis ist doch die Befreiung vom Vorbild; der Wandel aus sich selbst heraus; wieder eine Kunst aus Eigenem.

Die Hebung des gesamten geistigen Lebens wurde als Vorbedingung einer neuen Kunst immer entschiedener gefordert. In Kunst leben, nicht sie als ein zur Not überflüssiges Gut

Digitized by Google

anſehen, galt nun als Stichwort. Auch die Künſtler griffen zur Feder: Hermann Obriſt, einer der Führer unter den Gewerbemeiſtern zeigte dem deutſchen Volk neue künſtleriſche Möglichkeiten in ſeinem Daſein: er lehrte, ſich ganz der Kunſt hinzugeben und auf allen falſchen Schein zu verzichten; er wies darauf hin, wie reich noch die Biedermeierzeit an vornehmem Behagen war, wie in Zimmer und Garten, in Kleinſtadt und Dorf noch eine trauliche Kunſt zu finden ſei, die nur in den Winkel geſchoben worden iſt durch das Protzenweſen moderner Afterkunſt. Hermann Muthesius lehrte, indem er Stilarchitektur und Baukunſt in ſcharfem Gegenſatz gegenüber ſtellte, daß es nicht nur möglich ſei, ohne die überkommenen und durch tauſendfältige Wiederholung ſtumpf gewordenen Stilformen auszukommen, ſondern daß es Pflicht ſei, ſie zu überwinden.

Es bedurfte kaum noch des Antreibens: Mehr und mehr ſuchen die Künſtler zum Schrecken der Dekorateure, Möbleure, Kunſtanſtalten und anderer Kunſtverſchleißer, ſelbſt die Herſtellung deſſen in die Hand zu nehmen, was ſie entwerfen. Werkſtätten wie die Münchner, an deren Spitze Bruno Paul ſtand, wie die Dresdner, deren geiſtiger Leiter Richard Riemerſchmid iſt, Bildnerſchulen wie die des Karl Groß in Dresden und zahlreiche nun auch vom Staate geförderte Lehranſtalten des Handwerkes ſind beſtrebt, nicht nur das Einzelwerk zur Vollendung zu bringen, ſondern auch der Menge des Volks Hilfe nach künſtleriſcher Richtung zu bringen. Die Maſſenherſtellung durch die Fabrik kann nicht mehr bekämpft werden. Es wäre Torheit, ſich mit der gewerblichen Entwicklung unſrer Zeit in Widerſpruch ſetzen zu wollen. Die Maſchine muß lernen, bei der Herſtellung des Schönen zu helfen; ſie muß ein Mittel zum Durchdringen der Maſſen mit Kunſt werden; ſie muß das Volk mit gutgeformten, das Auge beruhigenden, den Sinn feſthaltenden und damit das häusliche Daſein vertiefenden Geräten und Räumen verſorgen.

Dem deutſchen Volke kam zum Bewußtſein, was es im 19. Jahrhundert verloren hat. Auf der einen Seite drängte die junge Schar vorwärts zu neuen Gebilden; auf der anderen Seite wies man hin auf jene, die es noch vor nicht zu langer Zeit beſaß. Paul Schultze-Naumburg hat ſich ein großes Verdienſt erworben, indem er durch geſchickte Gegenüberſtellung alter und ſtilvoller neuer Werke die Häßlichkeit, das Protzentum und die ſachliche

Digitized by Google

Richtigkeit der angeblich im Geiste der Alten gehaltenen Erzeugnisse erklärte: Im Garten und auf den Straßen, in Tracht und Gerät wies er auf die unerhörten künstlerischen Roheiten hin, die der moderne Mensch sich auf Schritt und Tritt bieten läßt, ohne daran zu denken, daß sie nicht nötig sind; daß das Schöne nicht im Aufputz liegt — an dem ist übermäßig viel geleistet worden — sondern in der sachgemäß verständigen Lösung jeder Einzelaufgabe. So auch die reinen Nützlichkeitsbauten schön zu gestalten und zwar — dies sei den sogenannten Praktikern gleich versichert — ohne Erhöhung der Kosten, das ist das Ziel einer verjüngten Volkskunst.

Alfred Lichtwark, der Leiter der Hamburger Kunsthalle, strebte wohl planmäßig eine solche Volkskunst an. Als Kritiker von jeher einer der wenigen, die sich die Mühe gaben, sich vor dem Neuen selbst zu prüfen, statt dies kühl abzulehnen, ist er als öffentlicher Lehrer in der Kunst des Selbsterziehens zum Verständnis modernen Schaffens aufgetreten. Eifrig bemüht er sich für die Liebhaberkünste, die Photographie, um durch diese wieder auf das Sehen von Bildern im Leben hinzuleiten. Die einfachsten Dinge, wie den Blumenstrauß, die Gestaltung der Fenster und Türen im Wohnhaus, nimmt er zum Vorwand belehrender Betrachtungen, ebenso wie die feinsten Erzeugnisse des Medaillenwesens sich seiner besonderen Fürsorge erfreuen. In den Sammlungen anderer Städte, zuletzt auch in Berlin, zeigten sich ähnliche Regungen.

Es ist erstaunlich, was die Photographie unter solcher Führung zu leisten begann. Wo sind die Zeiten, in denen man fürchtete, sie werde die Kunst durch Realismus überwinden, sie ersetzen! Von Liebhabern und Berufsphotographen werden jetzt Aufnahmen hergestellt, die den umgekehrten Weg zeigen: Sorgfältig suchen die Photographen von der Naturabbildung, wie sie der Apparat ohne weiteres gibt, zu einem malerischen Gestalten des Gegenstandes zu gelangen, ihr Gewerbe zur Kunst zu erheben. Benutzt der Maler jetzt die Photographie als Unterlage zum Arbeiten, lehrt sie ihn die vollkommene Sachlichkeit des Beobachtens, und trachtet er daher über diese hinaus in das photographisch Undarstellbare, nämlich in die Stimmung einzudringen, so folgt ihm jetzt der Photograph auf sein Gebiet. Er bringt auf seinen Platten Bilder zuwege, von denen man glauben könnte, sie seien nach der Leinwand, nicht nach der Natur aufgenommen. Er zwingt

Digitized by Google

in seinen Kasten den Malergeist hinein und läßt diesen in der Natur menschlich Empfundenes finden. Ganz unzweifelhaft ist das Übergewicht der Kunst über die Maschine festgehalten. Diese scheint berufen, die Wahrheit künstlerischer Gesichte zu bestätigen: Der Maler malt nicht Photographien, sondern die Photographie bringt Gemälde hervor. Sie setzt ihre unkünstlerische Genauigkeit beiseite, um Stimmung zu erzeugen.

Das Streben Lichtwarks ging darauf, durch Verbreitung einer ernsteren Dilettantenarbeit den Gesamtstand des künstlerischen Lebens zu heben. Weiter zeigte dieses Streben sich in den Versuchen, gute Kunst den Volksmassen zugänglich zu machen. An der verdienstvollen Zeitschrift für bildende Kunst, die in Leipzig bei E. A. Seemann seit 1865 erscheint, als ein Gegenstück zur Gazette des beaux arts, läßt sich der Wandel verfolgen. Einst ein kunstgeschichtlich wissenschaftliches Blatt ist sie zu einem modern künstlerischen geworden. Nur in dieser Richtung hat sie Wettbewerb gefunden. Die reich mit Bildern versehenen Zeitschriften Bruckmannschen und Hanfstänglschen Verlags in München, von Alexander Koch in Darmstadt und so viele andere mehr haben sich fast ausschließlich der Behandlung moderner Kunst zugewendet. Gleiche Umwandlungen kann man an Zeitschriften von allgemein bildendem Inhalt beobachten, so an den vorzüglich geleiteten Westermannschen Monatsheften: Klar und deutlich ergibt sich die Erkenntnis bei den Männern, deren Aufgabe ist, dem Volksbedürfnis die Hand auf den Puls zu legen, daß er heute weniger um der Wissenschaft und mehr um der Kunst willen schlägt.

Einst hoffte man, wenn erst durch die billigeren Vervielfältigungsarten die Kunst in breite Volksmengen eindringe, daß dann diese für das Beste empfänglich werden würden.

In rascher Folge hatten die vervielfältigenden Künste neue Gestalt angenommen. Als die Königin unter ihnen galt der Linienstich. Volpato, Morghen und Longhi, die Meister, die ins 19. Jahrhundert die Kunst des 18. retteten, wurden allgemein als Führer verehrt. In Deutschland waren die beiden Müller, Vater und Sohn, Bause, Steinla, Josef Keller, Büchel, Mandel, Jacobi die Fortführer dieser Kunst, jener schönschreiberischen Darstellung fremder Kunstwerke, in der der Stecher jahrzehntelang mit Bienenfleiß Linie an Linie bauen mußte, um einen ruhigen, großen Eindruck zu gewinnen. Es blieb

Digitized by

der Schweiß, die Schulmeisterei der ganzen Kunstart immer an den Blättern hängen. Wohl feierte man diesen Stich als hohe Kunst. Mandel erhielt den Orden pour le mérite, die höchste Auszeichnung, die man einem Künstler geben konnte. Aber unter sich nahmen die Künstler den Stecher doch immer als halb. Er stand zum Maler wie der Schauspieler zum Dichter; ja er stand infolge der schweren Handwerklichkeit seiner Kunst noch tiefer.

Dem Linienstich wurde schon früh das Leben recht sauer gemacht. In seine Aufgabe, das Wiedergeben von Bildern, pfuschten alle möglichen Künste hinein. Zuerst die Lithographie, die rascher, billiger arbeitete und für gewisse Zwecke auch künstlerischer. So hat sie im Bildnis Ausgezeichnetes geleistet, das inzwischen wieder seine Wiederauferstehung in den Kunstsammlungen feierte. Sie verlor aber bald ihr wichtigstes Gebiet an die Photographie, die noch billiger und ganz mechanisch arbeitete. Deren Kinder, Lichtdruck, Heliogravüre und wie sie sonst heißen, haben die alten Mitbewerber vollends verdrängt. Es ist ja richtig, daß ein großer Unterschied zwischen Stich und Gravüre besteht. Dort war der Vermittler zwischen dem ursprünglichen Bilde und dem Beschauer ein Mensch, sein Auge, seine Hand; hier ist's eine Maschine. Man wird nicht leicht Gravüren sammeln, wie man Stiche sammelt, das heißt, nicht wegen des Gegenstandes, sondern wegen der Darstellung. Wo aber der Gegenstand, wo das wiederzugebende Bild die Hauptsache ist, wird heute kein Mensch mehr zur Darstellung durch einen Künstler raten. Der Gelehrte wie der Kunstfreund wird die unzweifelhafte Treue der Maschine der geistvollsten Übertragung durch den Künstler vorziehen.

Daneben blühte der Holzschnitt. Ludwig Richter zeichnete für ihn in einer noch ganz von den Engländern abhängigen Behandlung: Es ging dabei nicht ohne eine gewisse Ziererei ab. Die Schatten wurden zu tief, das Licht zu breit gestaltet; Notbehelfe aller Art mußten herangezogen werden. Der Befreier war Menzel, der in den Ton größeren Reichtum, in die Zeichnung größere Beweglichkeit brachte. Aber mit den sechziger Jahren blieb der Holzschnitt in Deutschland stehen. Er suchte mit dem Kupferstich zu wetteifern, verfiel mehr und mehr in Handwerklichkeit. Träger der Holzschnittkunst dieser Zeit waren die Münchner Bilderbogen und die Fliegenden Blätter. Erst mit den siebziger Jahren begann die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien neue

Digitized by Google

Anregungen zu geben. Noch heute erreicht der Illustrationsschnitt bei uns nicht das, was namentlich in Amerika geleistet wird.

Die Radierung wurde stets von einzelnen Künstlern betrieben, teils mit der Absicht, skizzenhafte Wirkungen zu erzielen, teils mit der, dem Kupferstich sich zu nähern. Die ältere Realistenschule, namentlich die Stecher der Ansichten, wie sie Reisende als Andenken kauften, der Trachtenbilder, Johann Adam Klein, J. Chr. Erhard, K. Schütz und andere waren hier Vermittler aus dem 18. Jahrhundert, Ludwig Richter, Schwind und andere hielten die Überlieferung in bescheidener Tätigkeit aufrecht. Die siebziger und achtziger Jahre brachten dann neue Versuche durch die Radierung und ihre frischere Behandlungsart, den Linienstich in der Wiedergabe von Bildern zu übertreffen: Peter Halm, W. Hecht, William Unger, Karl Köpping und viele andere suchten hierin ihr Ziel. Sie bildeten die Technik wieder heran, damit sie vielerlei Aufgaben zu erfüllen stark genug werde. Den alten Linienstich aber erreichte ein rasches, klanglos verlaufendes Ende.

Stauffer und Klinger haben neue Wege eingeschlagen. Klinger benutzte die Radierung anfangs auch zur Nachbildung Böcklinscher Werke, früh aber schuf er in dieser Kunstart Eigenes. Darin war ihm Stauffer vorausgegangen, indem er sich mit der Platte nicht vor ein Bild, sondern vor die Natur begab und nun mit der Hilfe verschiedenartiger Darstellungsweisen dieser so hart wie möglich zu Leibe ging. Er sah vor allem die Form der Dinge. Auch seine Ölbilder sind im Ton kalt, zeigen schärfere Beobachtung für die Modellierung, als für die Farbe. Sie haben etwas von lasierten Tuschzeichnungen, sie erwecken den in ihrer Darstellungsart keineswegs begründeten, sondern nur in der Schauensweise Stauffers liegenden Eindruck, als seien sie erst modelliert und dann gefärbt. In den Radierungen, in denen die Farbe fehlt, tritt die Kraft des Künstlers daher reiner hervor. Gerade sie wirken in hohem Grade farbig, sind nicht bloß zeichnerisch-plastisch, sondern stark malerisch empfunden. Hierin mahnt Stauffer wie Klinger vielfach an die Frühzeit deutscher Kunst. Es gab neben ihnen einen Realismus, der von der Form absah, der sich so stark beschränkte, wie dies nur irgend ein Meister alter Schule getan: nämlich den Impressionismus; der hielt sich allein an den Ton und ließ in idealistischer Übertreibung von dessen Wert die Form ganz verschwinden. Hier sind die Ansätze einer neuen Kunst, die sich wieder in der Form

Digitized by Google

nicht Genüge tun kann. Man sehe bei beiden Künstlern, wie sie den Baumschlag zeichnen: Jedes Blatt, jede Rippe im Blatt, wie dies hundert Jahre früher Olivier und Schnorr von Carolsfeld mit gleicher Liebe getan haben.

Klinger ist technisch weiter gewachsen. Er blieb nicht beim Realismus stehen, wie die Genossen um ihn, sondern er begann alsbald in Radierungen zu denken und zu dichten. Das Streben, das ihn wie seinen Leipziger Landsmann Richard Wagner beseelt, geht auf das Zusammenfassen aller Kunst in einer schaffenden Hand. Er erfindet, statt gleich den Alten die Gedichte anderer nachzubilden. Er zeichnet alsbald auf die Platte, statt einen fremden Entwurf auf diese zu übertragen; er mischt Linienstich mit Radierung, Schwarzkunst mit Steindruck, während man bisher einen gewissen Stolz darein setzte, sie ängstlich zu trennen. Früher war es ein Künstlergesetz, daß jeder sein Fach habe: Der malte Landschaft und der modellierte Tiere, jener war Historienmaler und der Kupferstecher. Das junge Geschlecht greift über diese seit G. E. Lessing so eifrig festgestellten Grenzen hinweg und sucht nach der unbeengten Künstlerschaft!

Der Stich ist für Klinger geeignet, nicht nur die Gedanken in eindringlicher Form vorzuführen, sondern auch den Raum darzustellen in allen seinen Werten und Tiefen. Ja er wählt räumlich größere Gedanken für diesen, als für seine Bilder. Welche Flut von Beziehungen in seinen Entwürfen zu dem Schicksalslied: Hölderlin und Brahms als Unterlage, Böcklin fortgestaltend. Klinger steht dabei dem Dichter gegenüber genau so frei wie der Musiker. Denn er malt nicht Gedichtetes, sondern er dichtet Bildliches.

Die vervielfältigenden Künste blieben dabei nicht stehen. Eine Fülle neuer Erfindungen halfen die Ausdrucksmittel mehren und stärken. Wie es der Photographie gelang, durch das Rasterverfahren in den Buchdruck einzudringen, indem sie an Stelle des Tonschnittes nun auf mechanischem Wege Halbtöne im Schwarzweißdruck herzustellen lehrte; wie sie dann weiter zur mechanischen Wiedergabe der Farbe fortschritt und im Dreifarbendruck die volle Bildwirkung in Massenerzeugung hervorbrachte; so gelang es diesen billigen Vervielfältigungsmitteln gute Nachahmungen von Kunstwerken in bisher unbekannter Menge unter das Volk zu werfen. Die Kunstgeschichte wurde nun erst zu einer Wissenschaft für die

Digitized by Google

Menge, der Anschauungsunterricht zu einem wirklichen Volksbildungsmittel: Man vergleiche das, was Lübkes volkstümliche Bücher in zahlreichen großen Auflagen seit der Mitte des Jahrhunderts dem Leser und Beschauer darboten mit der Menge und ungemein verbesserten Form der Lehrmittel, die der Buchhandel des letzten Jahrzehntes auf den Markt brachte. Man betrachte auch die meisterhaften Wiedergaben der besten Kunstwerke aller Zeiten, die die Gravüre für Preise in den Handel einführte, die gegen das, was ein guter Stich kostete, höchst bescheiden sind. Wer will, kann heute seine Umgebung mit guten Nachbildungen der vornehmsten Erzeugnisse aller Zeiten ausstatten, auch wenn seine Mittel nicht groß sind.

Damit ist für die Kunst ein breiter Boden geschaffen. Aber gerade weil solche Nachbildungen jedermann zugänglich sind, weil die Zeitschriften sie zu Tausenden verbreiten, mußte dem Kunstfreunde Besonderes geboten werden. Da entstanden allerort Werkarten, durch die Einzeldrucke erzeugt wurden, Mittel, einen malerischen Gedanken rasch zu verwirklichen, einer Stimmung durch Weniges zum Ausdruck zu verhelfen. Es ist ein besonderer Abschnitt der heutigen Kunst, den ich hier nur berühren, nicht darstellen kann, ein neues eigenartiges Leben, das sich in Hunderten von Einzelheiten auftut. Welche Fülle von Kunst ist beispielsweise in dem neu belebten Kunstzweige der Ex libris entwickelt worden; wie viel des Eigenartigen erforderte die künstlerische Buchausstattung; welch eigenartige Wege wandelte das Illustrationswesen bis zu der neuen Freude an geschriebenen Büchern, an Druckschriften, die Künstlerhand entwarf und an zahllosen Dingen, die man bisher in ihrer überkommenen Form mit hingenommen hatte, ohne an einen besonderen Aufwand von Geschmack und künstlerischem Sinn dabei zu denken. Noch nie gab es eine Zeit, in der jeder so viel Kunst sah als heute; in der wenigstens jeder so viel Kunst sehen kann, wenn er nur will; wie es nie eine Zeit gab, in der die größten Meisterwerke der Dichtung für jedermann so bequem zugänglich sind als heute. Immer neue Vorschläge treten hervor, das Beste, was zu allen Zeiten geschaffen wurde in die Massen zu tragen, immer finden sie willige Aufnahme.

Zu diesem Ziel haben viele Kräfte gleichzeitig, sich wechselseitig fördernd mitgearbeitet. Das Kommen der Neuen Kunst wurde erleichtert durch die veränderte Stellung, die der Kritik

Digitized by Google

hierbei zufiel. Die Tage scheinen vorüber, wo dies Neue erst sich mühselig zur Anerkennung in der Öffentlichkeit durchzuarbeiten hatte. Die Schriftleitungen der Tagesblätter, und gaben sie sich im Staatsleben noch so fortschrittlich, betrachteten sie die Kunst auch noch so sehr als ein Gebiet des Stillstandes, des Ausruhens — sie mußten einlenken. Es genügte nicht mehr, nach dem Anhören neuer Kunst die Augen zu verdrehen und zu seufzen: O Mozart, o Beethoven! O Raffael, o Tizian!

Alle die, die mit raten wollten, sahen sich verpflichtet, mitzutaten. Es ist da an vielen Orten starke, ehrliche, selbstlose Arbeit geleistet worden. So hat Paul Schumann in einem Kampfe, der ihm dauernd Dresden zum Dank verpflichtet, die Öffentlichkeit und mit ihr den Staat schon in den 1880er Jahren auf die völlige Versumpfung der Kunstverhältnisse hingewiesen, wie sie die Vorherrschaft überalt gewordener Akademiker herbeigeführt hatte, unterstützt nur durch die wohlwollende Zustimmung der Kunstgelehrten, vor allem aber durch das mit Tatkraft und Umsicht von Ferdinand Avenarius geleitete Blatt: Der Kunstwart. Die geistige und sachliche Unabhängigkeit, die dieses Blatt sich zu wahren wußte, und die räumliche Entfernung vom Getriebe der Künstlerstätten schufen ihm eine besondere Stellung, die sich namentlich durch eine wachsende Wirkung in die Breite der Volksmassen auszeichnet.

Das Streben, dem Hause wie der Schule Kunst zuzutragen, das Volk zur Kunst zu erziehen, ist zweifellos ernst und fruchtbar; ihm dienen eine Reihe wirksamer Veranstaltungen. Die größten Aufgaben stehen freilich noch bevor. Es ist zunächst mit dem jetzt üblichen Zeichenunterricht auf den Schulen nicht getan, nicht mit seinem Umfang und noch weniger mit der Lehrart. Auf die Schäden dieser hingewiesen zu haben, und zwar wieder an dem Beispiele Japans belehrend, ist eines der Verdienste Hirths. Konrad Langes Buch über künstlerische Erziehung, das 1892 erschien, gab tiefgehende Anregung. Der Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg ist es zu danken, daß der Unterricht die erkannten Schäden zu überwinden bemüht ist, daß er begonnen hat, in die jammervolle „Systematik“ unserer Zeichenlehrer Bresche zu legen. Während jeder Schulmann das Schreiben lehrt, indem er zugleich den Zweck des Buchstaben erklärt und sofort zum Ziel des

Digitized by Google

Schreibens, nämlich zum Ausdruck des Wortes, des Begriffes hinlenkt, heißt es beim Zeichnenunterricht, daß die Ausbildung der Hand und des Schönheitsgefühles dem eigentlichen Zwecke, dem zeichnerischen Ausdruck eines Begriffes, dem Bilde, vorhergehen müsse. Das Kind zeichnet von den jüngsten Jahren an im hohen Grade idealistisch, läßt das ihm als zufällig Erscheinende im Bilde fort und gibt dies nicht nach dem Anblicke wieder, den es im Augenblicke des Zeichnens von dem betreffenden Gegenstande gewinnt, sondern nach einer im Kinde fertigen Vorstellung. Wenigstens geht meine Beobachtung dahin, daß ein Kind niemals den Gegenstand nach der Natur abzeichnet: Es bringt vielmehr, ohne einen Blick auf den Gegenstand zu werfen, das zu Papier, was es von ihm im Gedächtnis hat. Der Mensch wird daher immer von vorn gezeichnet, immer mit seitlich stehenden Füßen. Jeder Strich des Kindes spricht aber; jede Linie hat eine Bedeutung.

Statt nun hier einzusetzen und aus den kindlichen Vorstellungen heraus, die ja mit dem neunten, zehnten Jahr schon kritisch zu werden nnd durch strengere Beobachtung sich selbst zu verbessern beginnen, weiter zu bauen, hatten unsere Schulmänner eingeführt, das Kind gerade Linien, Rechtecke, Sterne zeichnen zu lassen, weil diese angeblich die Hand üben. Und so ging's Jahre lang fort; Jahre lang wurde dem Kinde eingebläut, Zweck des Zeichnens ist gar nicht das Bild, sondern eine gewisse Handfertigkeit: Warum lassen sie denn nicht im Schreiben die Kinder ebenso lange Buchstaben malen, schöne Striche und Schwünge; warum sieht hier jeder, daß die blöde Systematik das Kind mit Haß gegen das Zeichnen, gegen die Kunst erfüllt? Man lasse die Blätter, die von unseren Kindern gefordert werden, von bewährten Künstlern zeichnen. Sie werden überraschend ungeschickt ausfallen. Der Meister, der dem wundersam feinen Zug der Linie genau zu folgen weiß, den ein Frauenarm bildet, kann so leicht keine Gerade ziehen. Denn diese ist die leerste, unempfundenste Linie, daher die ertötendste, die schwerste.

Wenn dann schulmeisterlich das Schönheitsgefühl geweckt werden sollte, geschah dies durch das Zeichnen von stilisierten Blättern, von Palmetten und sonstigem Stilkram. Ich habe so manche Schulausstellungen und in diesen viel hunderte solcher Zeichnungen gesehen. Aber es wurde bei mir durch sie kein Schönheitsgefühl

Digitized by Google

Schilling & Graeber [illegible] bei Dresden

Digitized by Google

Digitized by Google

geweckt, wohl aber ein bitterer Zorn auf die Verkümmerung dessen, was an künstlerischem Trieb in unserem Volke ist, durch eine so arg am systematisch geflochtenen Zopf leidende Schule.

Wir Lehrer an den technischen Hochschulen fühlen die Rückwirkung dieses schlechten Unterrichts an den Volks- und Mittelschulen am bittersten. Das, was den jungen Leuten vor allem fehlt, ist dasselbe, was sie schon mit acht Jahren konnten: Nämlich das Darstellen dessen, was sie an Form erkannt haben, durch die perspektivische Handzeichnung; die Fähigkeit, ihren Gedanken zeichnerischen Ausdruck zu geben; die Dinge in der Natur räumlich zu sehen.

Dies aber zu erreichen, müßten wir noch ganz andere Fortschritte machen, als die Umbildung des Zeichenunterrichts im Sinn der Hamburger Lehrervereinigung. Wir müßten im allgemeinen, in unserer Gesamtbildung jene Wendung zur Kunst vollziehen, die Rembrandt als Erzieher, 1890 als erster, mit einem wunderbar prophetischen Blicke ankündete: Kein Wunder, daß ihn Fachgelehrte, wie Springer und seine Nachbeter, nicht verstanden. Unter Kunst ist hier zu verstehen, was aus dem Können kommt, im Gegensatz zur Wissenschaft. Die Schulbildung, wie sie auf den Gymnasien gelehrt wird, ist vielleicht geeignet als Vorstufe für einzelne gelehrte Berufe der Universität. Aber auch dies wohl nur in beschränktem Sinn: Man muß die Schulprogramme des 18. Jahrhunderts einsehen, um zu erkennen, wie fernab damals der lateinische Unterricht von dem ertötenden grammatikalischen Betriebe stand, der jetzt selbst für unsere Realschüler als unerläßlich gilt. Damals bildete das Gymnasium Leute, die ihren Horaz und Cicero lasen, sich zum Genusse. Damals lehrte die Schule das, was die Geister unseres Volkes beschäftigte; sie war eine wirkliche Vorbereitung für das Leben im Kreise der Besten, die ihre höchsten Ziele in den Alten verkörpert sahen, die diese ihren Kindern zu übertragen wünschten. Jetzt aber ist dies längst nicht mehr der Zweck des altsprachlichen Unterrichts, sondern die Geistesarbeit beim Erlernen aller grammatikalischen Schwierigkeiten, der Zwang zum Aufpassen, die Herstellung der formalen Schlagfertigkeit im Übersehen des ganzen Regelwustes: das wird als eigentlicher Grund, als Geistesbildung gerühmt, als die angeblich einzige Möglichkeit, scharf denkende Menschen heranzuziehen.

Neue Bestrebungen haben eingesetzt: Sie sammelten sich in

Digitized by Google

den Tagungen, die der Kunſterziehung geweiht ſind. Der erſte fand in Dresden 1901 ſtatt. Nicht ein beſtimmtes Arbeitsziel wollte er feſtſtellen, ſondern nur das gemeinſame Empfinden zum Ausdruck bringen, daß das Leben unſeres Volkes eine Durchdringung mit Kunſt fordere. Es war wunderſam, zu ſehen, wie die Volksſchullehrer dieſem Beſtreben volles Verſtändnis entgegenbrachten, wie aber mit dem Wachſen der Gelehrſamkeit der Verſtand abnahm: Die Vertreter des Gymnaſiums bezeugten faſt mit jedem Worte, daß es ihnen völlig verſagt ſei, zu erkennen, was man eigentlich von ihnen wolle.

Weit einſichtiger verhielten ſich die Theologen. Es wird für alle Zeit ein vergebliches Bemühen ſein, die katholiſche Kirche von den Grundgedanken ihrer Kunſtauffaſſung abzubringen: nämlich davon, daß die Kunſt in erſter Linie zu bewerten ſei nach dem, was ſie der Kirche leiſtet; das heißt, das Bild iſt zu bewerten nach dem, was es darſtellt, die Baukunſt nach dem, wie ſie der Liturgie dient. Die katholiſche Kirche fordert von der Kunſt Unterordnung und erkennt nur die gehorſame Kunſt als berechtigt an. Aber ſie befiehlt ihr im Grunde nicht eben viel: Sie hat die Geſchmacks- und Stilwandlungen durch 18 Jahrhunderte über ſich ergehen laſſen, ohne daß ſie ſich darüber erregt hätte. Erſt als an Stelle des rein kirchlichen ein archäologiſches Empfinden trat, als die Kirche nicht mehr als lebendige, ſondern vor allem als ehrwürdige Anſtalt der Vergangenheit romantiſch auf die Seelen wirkte, kam man zu dem Gedanken, daß kirchliche Kunſt ſtilvoll ſein müſſe, namentlich daß ſie gotiſch geſtaltet werden müſſe. Seit den letzten Jahren wendet ſich unverkennbar das Blatt. Man wagt zwar noch nicht, ganz ſich ſelbſt zu geben; man betrachtet noch das Neue mit einer ſcheuen Vorſicht. Aber wie die deutſchen Biſchöfe ihre Zuſtimmung zum Bau von Kirchen in allen möglichen Stilen gaben, ſo meldet ſich auch das bewußt Neue. Gabriel Seidls und anderer Münchener Architekten Bauten ſuchen die Verjüngung im Altchriſtlichen, das ſie mit Freiheit behandeln: Man ſehe beiſpielsweiſe Hans Gräſſels Friedhofhalle in München. Selbſt früher vorzugsweiſe gotiſch arbeitende Baumeiſter wie Chr. Hehl wählen dieſe Kunſtart. Denn ſie empfiehlt ſich, weil ſie den neuen Bauſtoffen, namentlich dem Eindecken des weit geöffneten Innenraumes durch Eiſen-Zementbau gute Gelegenheit zur Entwickelung gibt. Otto Wagner in Wien hat es durchgeſetzt, eine katholiſche

Digitized by

Kirche ganz in seiner neuzeitigen Weise auszugestalten. In der Ausschmückung zeigen sich ähnliche Bestrebungen: Zunächst der Wunsch, von der überwuchernden Masse dessen, was fabrikmäßig arbeitende Kunstanstalten darbieten, loszukommen. Selbst in den politischen Katholikenversammlungen ist manch kräftiges Wort gegen diese gesagt. Dann suchen Vereine Kunstwerke in ihrer Entstehung zu fördern, die dem kirchlichen Wesen, wie es einmal ist, nicht widersprechen, wohl aber Selbständigkeit der Empfindung und eigene Naturbeobachtung zeigen. Der Erfolg ist zwar nicht sehr groß, aber das Bestreben wird sicher vorwärts lenken: Die katholische Kirche hat ihre Aufgabe auch in Deutschland im Mitwirken am Fortschritt erkannt.

Die evangelischen Kirchen setzen in gleicher Weise ein. Die führenden Kräfte liegen bei den Reformierten: In der Schweiz, in Baden, am Rhein sind eine Anzahl Kirchen entstanden, denen man eine neue Durchdringung des Baugedankens mit der ernsten Absicht auf selbständige Formenentwickelung ansieht. Wie die Aufgabe zu stellen sei, scheint auf den ersten Blick so einfach. Die Kirche ist um des Gottesdienstes willen da; man richte sie so ein, wie dieser es fordert. Wie viel Wenn und Aber waren jedoch zu beseitigen, ehe dieser Gedanke zum klaren Durchbruch kam? Wie plagte man sich, an einer Überlieferung festzuhalten, die der vorreformatorischen Zeit angehört und die mithin den nachreformatorischen Kirchenbedürfnissen widersprach. Aber es gelang doch im reformierten Baden, wie im lutherischen Sachsen den Architekten Curjel & Moser und Schilling & Gräbner, völlig moderne Kirchen zu bauen. In eine solche Kirche in Zwickau wurde endlich sogar ein Bild Uhdes auf den Altar gestellt.

Das wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht in den theologischen Kreisen selbst sich die Erkenntnis geregt hätte, daß die Kirche eine große Gelegenheit versäume, wenn sie von dem nicht Kenntnis nehme, was in der Kunst sich vollzieht. Mit Hohn hatten die älteren Theologen abgelehnt, was Menzel, Böcklin, Thoma, Uhde, Klinger und so mancher andere gemalt hatten. Daß da überall eine tiefe gläubige Erregung aus den Bildern sprach, daß da mit ernstem Sinnen und heißem Streben, wenn gleich außerhalb der besonderen Kirchenlehren ein Verhältnis zu den heiligen Dingen gesucht wurde; daß da in Formen, die den Theologen mißfielen, tief aus der Seele sich vorringende malerische

Digitized by Google

Gebete ausgesprochen wurden — all das störte jene Schule von Geistlichen nicht, die nur das ihrem Geschmacke angemessene für das künstlerisch Heilige hielten. Alle Notschreie an die Kirche, sich die Mitarbeit der Kunst nicht in ihrem ohnedies so schweren Werke entgehen zu lassen, scheiterte an der lächelnden Ablehnung, mit der das zurückgewiesen wurde, was als ernst zu nehmen den künstlerisch Altgläubigen nicht gegeben war. Erst in den letzten Jahren, vorzugsweise unter der Führung Süddeutschlands, erfolgte der Umschlag. Die Theologen Spitta, Smend, David Koch, Bürkner haben ihn herbeigeführt. Vorbereitet aber ist er worden durch den für das Gemeindeleben in der evangelischen Kirche so segensreich wirkenden Dresdener Pfarrer E. Sulze, den ersten, der die Wurzeln protestantischer Kunst freilegte: Das in der Gemeinde verkörperte christliche Liebeswerk.

Noch hat die evangelische Kirche viel nachzutragen, noch gilt es, starke Gegensätze zu überwinden. Aber Maler wie Wilhelm Steinhausen weisen den vermittelnden Weg, durch den jene Gemeinsamkeit im Wollen von Kirche und Kunst wieder hergestellt werden kann: Denn aus der Zwiespältigkeit hat keiner von beiden Nutzen gezogen.

Also nicht die Theologen und auch nicht die Juristen sind es, die heute der Entwickelung des Deutschtums und der bildenden Kraft in ihm widerstehen: Wer genau hinschaut, erkennt sehr deutlich das unter ihnen herrschende Streben, sich aus der Verknöcherung herauszureißen, sich in die neuen Verhältnisse einzuleben; sie wollen in den Regierungen nicht nur die aufgespeicherten Akten erledigen, sondern wirklich ihr Amt verwalten; in den Gerichten nicht nur Recht sprechen, sondern das Leben erkennen. Das mächtiger flutende Volkstum zwingt auch sie aus der Enge heraus. Der schlimmste Bohrwurm, der im Kernholz deutscher Bildung behaglich sitzt, ist zweifellos jetzt der Philologe, der Schulgewaltige, der auch noch der einzige ist, der dem „Nichtfachmann" das Verständnis zum Mitreden abspricht. Vielleicht mit Recht. Denn für einen, der nicht von Jugend auf in unser Schulprogramm eingefuchst ist, wird es tatsächlich unmöglich, diesen Berg von Vorurteil zu verstehen und zu würdigen. Und solange die Lehrer ausschließlich oder doch vorwiegend philologisch ausgebildet werden, ist auch wenig Hoffnung, daß in die Schule ein neuer Geist komme.

Digitized by

Die Schule ist bis heute noch der Hort des entlehnten Idealismus, jener Freude an Dingen, die zwecklos für uns sind und gefeiert werden, weil sie einst andere Zwecke hatten. Es war ein Sieg des endenden 19. Jahrhunderts, daß man den technischen Hochschulen gleichen Rang mit den Universitäten geben mußte, nachdem die Techniker langsam, Schritt für Schritt sich im öffentlichen Leben eine Stellung nach der anderen erobert hatten. Man macht es ihnen nicht leicht. Ihr Kampf mit den Juristen um den Einfluß in der Verwaltung ist hart, aber er stählt die Kraft. Der Sieg, der darin liegt, daß jeder Entwickelungsgang zur Höhe des Einflusses im öffentlichen Leben führen kann, oder richtiger: daß der Mann, nicht sein Schulweg die Entscheidung bringt — dieser Sieg muß und wird erfochten werden. Er wird auch bewirken, daß in die Finsternis der Gymnasien Licht kommt; daß auch dort der Herrschaft des Wissens, so weit es Selbstzweck ist, ein Ende bereitet wird; jener Herrschaft, die ihre lächerlichste Seite darin hat, daß heute noch nur der für befähigt zu höherer Bildung und höherem Amt gilt, der die alten Sprachen kennt: Das heißt nicht etwa: sie spricht, nicht etwa ihren Geist erfaßt, noch weniger den Geist ihrer Völker; sondern der in der Grammatik hinreichend bewandert ist. Die Wunde im deutschen Geist in voller Klarheit offengelegt zu haben, ist das Verdienst der Schriften von Ludwig Gurlitt. Durch ihn erst erkannte ich und erkannten viele mit mir die volle Last, mit der das Gymnasium auf unser geistiges Wirken drückt: Der große Kampf der nächsten Jahrzehnte ist die Überwindung des Schulmeisters! Wenn die Schulfuchserei dereinst ihr Ende erreicht hat, dann wird der Kunst eine breitere Grundlage im Volke sich bieten, dann werden die Bestrebungen für Erziehung des Volkes zur Kunst, für Tränkung der Massen mit Kunst erfolgreicher sein. Es wird auf einmal Zeit da sein, alle Kinder in ihr eigenes Jahrhundert einzuführen und in dessen große Ziele. Und damit wird das Wichtigste für unsere Bildung erreicht werden: Die Einheitlichkeit, die Beseitigung der Kluft zwischen klassisch und deutsch Gebildeten.

Noch einen Gegner hat die neuzeitige deutsche Kunst, den deutschen Kaiser. Sein Urteil, so weit es aus seinen öffentlichen Reden bekannt ist, bietet demjenigen, der mit dem Wandel ästhetischer Anschauungen vertraut ist, nichts Neues: Es ist das Urteil, das etwa zwischen 1870 und 1880 allgemein unter den Gebildeten

Digitized by Google

als richtig galt; es ist das am Hofe seiner Eltern, des Kronprinzen Friedrich Wilhelm und der Kronprinzessin Viktoria heimische. Es würde nicht eben schwer sein, die vom Kaiser Wilhelm II. ausgesprochenen ästhetischen Lehrmeinungen ihrer Herkunft nach auf die Männer zurückzuführen, die das Ohr seines Vaters und seiner Mutter hatten; jene Meinungen, die einst Conrad Fiedler und Bayersdorfer bekämpften. Trotz aller Liebedienerei, mit der der Kaiser als moderner Mensch gefeiert wird, fand sich doch unter den Ästhetikern unserer Tage nicht einer, der sich zustimmend dahin geäußert habe, daß das vom Kaiser mit dem Gefühle, eine unerschütterte Lehre zu verkünden, Gesagte heute noch Geltung besitze. Es ist für Viele schmerzlich, außerhalb der Zeit stehende Ansichten auf dem Kaiserthron zu treffen, den ein Mann von unverkennbarem Eifer für die Kunst einnimmt. Aber so sehr man sich seiner Anteilnahme am Schaffen der Nation zu freuen hat, kommt es doch nicht durch diese zu einer inneren Förderung. Wenn auch im Widerstreit der Meinungen ernst strebende Künstler geschädigt, seichte Könner hervorgehohen werden, so haben doch die Ansichten der Fürsten heute nicht mehr jenen tiefen Einfluß auf das gesamte Schaffen, wie früher. Die Kunst geht ihre Wege, am Thron vorbei, oder über ihn weg! Einst freilich waren Friedrich der Große und Friedrich Wilhelm IV. Führer ins Neuland; Wilhelm II. aber ist der erste Hohenzoller, der mit der Kunst seiner Zeit in Widerspruch steht; der dem Ernst im Wollen seiner Zeit nicht gerecht wird oder nicht gerecht werden will! Vielleicht ist die neuzeitige Kunst trotz dieses ihres unverkennbaren Ernstes auf Abwegen. Sicher wird sie in zehn, in zwanzig Jahren eine andere sein, werden neue Grundsätze auftauchen. Aber zurück zur eben überwundenen Anschauung ist die Kunst noch nie geschritten. Ihres Amtes ist in eigener Zeit vorwärts zu wirken: Nur so kann sie sich frei entfalten!

Digitized by

Zehntes Kapitel.

Der Realismus.

Das Jahr 1906 hat zwei rückblickende Ausstellungen, in Berlin und in München, gebracht, deren Zweck es war, auf die Künstler hinzuweisen, die der Cornelianischen Zeit vorausgingen, und die von den Kunstkennern jenes Abschnittes vernachlässigt, vielfach sogar verhöhnt, in den Hintergrund gedrängt und endlich ganz vergessen wurden. Vorausgegangen war diesen beiden jene Ausstellung in Wien, in der die Zeit des Wiener Kongresses und ihre künstlerische Bedeutung wieder hervortrat. Der gleiche Zug, kunstgeschichtlich die jüngere Vergangenheit verstehen und würdigen zu lernen, zeigte sich an verschiedenen Stätten: Hatte Lichtwark in Hamburg diesen Ton angeschlagen, so folgte bald Frankfurt und in gewissem Sinn Berlin. Die Mißverstandenen sollten hervorgeholt werden.

Diese Bewegung ist sicher noch nicht am Ende. Man hat mit den Meistern, die in diesem Buche als der Alten Schule angehörig bezeichnet wurden, mit Chodowiecki, Graff und ihren Genossen begonnen, man ist weiter fortgeschritten und ist schon bis in die Zeit von etwa 1850 vorgedrungen. Bilder aus der am lautesten verhöhnten Münchener und Düsseldorfer Schule sind erschienen, die von deren guten Anfängen Kunde gaben; das heißt davon, daß die Kritik von 1906 die Kunst dieser Anfänge wieder zu würdigen versteht. Auch bei Böcklin und Menzel sind die Jugendarbeiten über ihre späteren Leistungen gestellt worden. Daneben habe ich die Freude erleben können, wie anders seit dem ersten Erscheinen dieses Buches von Vielen Cornelius bewertet wird, und zwar fast regelmäßig unter Berufung auf das von mir Gesagte. Es sind zwar noch

Digitized by Google

nicht die eigentlichen Berufskritiker und Berufskunstgelehrten, die diese erneute Erkenntnis des Großmeisters aus seinem eigenen Wesen heraus vorbereiten, sondern solche Leute, denen man in den Kreisen jener nachsagt, sie verstünden nichts von Kunst. Aber es wäre nicht das erste Mal, daß der scheinbare Unverstand über kritische Anmaßung siegt!

Meine Darstellung der Anfänge des 19. Jahrhunderts, wie ich sie 1899 in der ersten Auflage dieses Buches beschrieb, habe ich sachlich nicht zu ändern gehabt. Freilich fehlen dort einige Namen, die in letzter Zeit vielfach genannt wurden. So beispielsweise der in Hamburg gebildete, in Meran tätige Friedrich Wasmann und der in Sachsen lebende Ferdinand von Rayski. Beide waren ohne Einfluß auf ihre Zeit. Und da es nicht Absicht dieses Buches ist, alle tüchtigen Künstler, sondern die die Kunst bewegenden Geistesströmungen so zu schildern, wie sie den in der Zeit Lebenden sich darstellten, so konnte auf die beiden, wie auch auf manchen anderen guten Namen verzichtet werden. War doch das, was für die beiden und für die Beurteilung der anderen Darbietungen der rückblickenden Ausstellung, bei den meisten Besprechungen das Maß gab, die Erkenntnis, ob der oder jener mehr oder weniger wie ein Neuzeitiger in seinen Werken erscheine. Das mag freilich für das Gefallen der Werke bei geschichtlich weniger Gebildeten entscheiden. Für die ernstere Beurteilung wird aber die Zeit des Entstehens und ihr schönheitliches Ziel wichtiger sein, als das mehr oder minder gefällige Zusammenstimmen einer Arbeit mit späteren Kunstüberzeugungen.

Nicht die ohne tiefer greifende Folgen gebliebenen Leistungen Einzelner können also hier, wo es sich um Quellen der heutigen Kunst handelt, berücksichtigt werden, sondern nur jene Strömungen, deren Nachwirkung sich noch heute erkennen läßt.

Als eine Stadt von ganz eigener Entwickelung ist schon hinsichtlich der Baukunst Frankfurt a. M. genannt worden. Am Städelschen Institut besaß die alte Reichsstadt zwar eine Art Akademie, an der mancherlei Tüchtiges geleistet wurde. Hier wirkte Eduard Steinle in fest gefügtem Zusammenhang mit der katholischen Glaubensvertiefung. Die eigentlich förderſame Entwickelung lag aber nicht bei ihm, sondern bei den Sittenmalern, die in Frankfurt zusammenkamen. Die Stadt hatte ja eine Mittelstellung zwischen Nord- und Süddeutschland, durch

Digitized by Google

ihren Handel sogar eine über Deutschland hinausgreifende. Die Beziehungen nach Frankreich waren hier lebhaft, der Sinn für Seßhaftigkeit, das Heimatsgefühl jedoch nicht minder. Die Frankfurter waren arge Preußenhasser und eigentlich nur in Frankfurt verliebt; sie teilten die Menschen in Hiesige und Nichthiesige und wußten ganz genau, daß die heimische Art die bessere sei. Dazu lag Frankfurt näher an Paris, als irgend eine andere deutsche Großstadt. Maler wie Anton Burger traten auf, einer der ersten unter jenen, die die französische Feinheit der Naturbeobachtung mit einer an Ludwig Richter und Schwind mahnenden Unmittelbarkeit und Redlichkeit des Verhältnisses zum Bauern, zum kleinen Mann verbanden; Adolf Schreyer und Teutwart Schmitson, zwei von den Pferdemalern, die sich ihre Kunst nicht auf Akademien, sondern im Stall, auf der Weide, im Feldlager und auf der Jagd geholt hatten und daher lange für minderwertig galten, außer bei den nicht durch akademische Brillen Sehenden. Mit Staunen sah ich Schmitsons Ochsenfuhrwerk in der Hamburger Kunsthalle. Wer hatte zu jenen Tagen, als es gemalt wurde, gleiche Kraft der Farbe, wer selbst unter den Franzosen? Weitere Arbeiten haben das Urteil über ihn nur bestätigt. Peter Becker, der Mann, der mit dem Fleiß eines der Zeichner aus der Jugendzeit der deutschen Präcaffaeliten in die alten deutschen Städte hineinschaut, im Giebelgewirr jedes Fenster, im Fenster jedes hübsche Mädchen und an ihrer Brust den Blumenstrauß sieht — all das waren besondere Persönlichkeiten. Viktor Müller, einer der ersten, der in Frankreich an Courbet tief und doch klar in die Natur zu sehen lernte; Peter Burnitz, der der Schule von Barbizon den grauen Silberton absah und im Taunus wiederfand; Wilhelm Steinhausen, der mit einer ruhigen Selbständigkeit die heilige Geschichte breit und wirkungsvoll zu erzählen wußte — alle diese schufen in Frankfurt, ohne daß in Deutschland von ihnen viel die Rede war. Die Stadt lebte für sich, die Künstler taten es in noch höherem Grade; sie fanden ja im wohlhabenden Frankfurt Käufer und Freunde genug. Die Frankfurter dürften einmal in der Kunstgeschichte der sechziger und siebziger Jahre eine ähnliche Rolle spielen wie die Hamburger zu Anfang des Jahrhunderts: Leute mit eigenen Köpfen und eigenen Zielen.

Das sind die Quellen, aus denen Wallot und Thoma Frische tranken. Aber es blieb diesen Frankfurtern und verwandten

Malerſchulen, wie etwa jener, die an Ludwig Richter in Dresden anknüpfte, eine örtliche Beſchränkung eigen: Sie vermochte ſich nicht zu allgemeiner Anerkennung im deutſchen Volke durchzuringen.

Die Erkenntnis, daß der Maler in Paris ſich die letzte Vollendung zu holen habe, änderte ſich auch im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts nicht. Nur die Meiſter, die man dort aufſuchte, waren andere geworden. Die Schule von Barbizon hatte an der Seine nach 1870 ihre entſcheidenden Siege erfochten. Die Maler aber, die vermittelnd zwiſchen Alten und Neuen ſtanden, traten zunächſt in den Vordergrund als Lehrer für die Deutſchen. Lier war nach Frankreich gezogen, um in der Art Dupré's ſchaffen zu lernen. Sein Auftreten war ein Ereignis für München: Ähnliches taten Munthe und Bochmann für Düſſeldorf. Die deutſche Landſchaft lernte fortſchreiten von Dupré zu Harpignies und Daubigny, zu der großen Naturauffaſſung der Franzoſen, zur Darſtellung der Werte unter kräftigem Licht, mit feiner Beobachtung der Luft. Sie vergaß den Inhalt darüber faſt ganz. Schirmer wie Rottmann wurden ebenſo überwunden wie Achenbach und Gude. Aber das, was ſich aus dieſen Anſätzen entwickelte, wurde jäh unterbrochen durch die Kunſt, die mit den endenden achtziger Jahren von Paris über Deutſchland und über die ganze Welt mit ſtürmiſcher Gewalt hereinbrach durch die Hellmalerei.

Raſch vollzog ſich ein tiefgreifender Umſchwung.

Wer in den 1880er Jahren viel Kunſtausſtellungen geſehen hatte, namentlich ſolche der verſchiedenen neuen Künſtlergruppen, der konnte wohl, wenn er nach längerer Pauſe in den Galerien vor alte Gemälde trat, eine eigenartige Erfahrung machen: Er erkannte die ihm längſt befreundeten Bilder kaum wieder. Was war mit den Bildern geſchehen? Sie waren ja ganz ſchwarz geworden! Nur ſchwer gelang es ihm, ſich klar zu machen, daß das eigene Empfinden, nicht aber die Bilder ſich geändert hatten. Denn ſchon mit Beginn der neunziger Jahre wurde es ſelbſt in den Berliner Ausſtellungen überall hell. Die Erkenntnis, daß mit dem durch alten Firnis und Nachdunkeln erzeugten Ton der Galeriebilder nicht künſtleriſch weiterzukommen ſei, war die erſte, die ſich durchbrach. Viel tüchtigen Künſtlern verſagte in beſter Abſicht die Kraft, ſich auf das Neue einzurichten. Statt hell wurden ſie in ihren

Digitized by Google

Bildern fahl. Viele versuchten bald wieder, wenn auch meist vergeblich, sich zurückzubilden zu ihrer alten Art in der Erkenntnis, daß sie das ihnen einst als Bubenwerk erschienene Neue nicht zu erreichen vermögen. Wer einen Blick hinter die Wände der Werkstätten tat, der konnte da manchen anderen Ton vernehmen, als den, von dem die Presse berichtete. Die helle Verzweiflung derer, die mit der Zeit nicht fort konnten; die wohl einsahen, daß der neuen Kunst die Zukunft gehöre; derer, die sich mühten, wieder Schüler zu werden, nachdem sie so lange als Meister gegolten hatten; die da ein für sie Unerreichbares heraufkommen sahen, das sie vom Thron der Anerkennung notwendig herunterstoßen mußte; vor dem sie sich selbst und ihr Lebenswerk als verfehlt anklagten.

Bei der jungen Kritik tauchte dagegen ein neuer Geist auf: Früher urteilte man von der festen Grundlage der Ästhetik aus. Sie war der Herr, dem sich die Kunst zu beugen hatte; und der Kritiker verwahrte die Schlüssel in das Heiligtum des Schönen. Vielen versagte er den Eintritt. Ein Feuerbach, ein Böcklin wurden am Tore zum Ruhme des Reiches angehalten. Aber in den Kampf traten nun die ein, die im Nietzscheschen Sinne den Übermenschen suchten, oder im Sinne von Carlyle den Heros. Bismarcks Erscheinen, die Erkenntnis, daß nicht die Bildung und nicht die Tugend, nicht die Frömmigkeit und nicht der Gehorsam, nicht die Gelehrsamkeit und nicht das System die Völker zu Glanz erheben, sondern die geistesstarke Einsicht und Tatkraft des einzelnen Mannes, drang immer kräftiger hervor. Man begann nicht nach einem ästhetischen Gesetz, sondern nach Künstlern zu suchen; man lernte die Eigenart des Werkes über die Schönheit zu stellen. Und während anfangs nach der kritischen Grundlage für die Freude am Besonderen, Neuen geforscht wurde, kam immer mehr die Lust am Überraschenden zum Vorschein. Die Kritik ging um wie der brüllende Löwe und suchte Künstler zu entdecken, Sondergestalten, die nicht genügend geschätzt seien; deren ungenügende Bewertung man der Welt als ihr Verbrechen vorhalten könne! Denn es ist so schön, alleiniger Kenner der Wahrheit zu sein und aus deren Besitz heraus auf die Toren dort unten herabsehen zu können; und es ist noch schöner, den Leuten sagen zu können, wie einfältig sie sind, daß sie nicht auf gleicher Höhe mit dem Kritiker stehen. Die Kritik, die früher in der Maske der Gelehrsamkeit die Künstler herunterputzte, hat nun die Maske des Künstlertums

Digitized by Google

angenommen, um die Menge der Stumpfſinnigen herunterzuputzen.

Die Folge dieſes Anrufens der Eigenart war ein ſehr raſches Fortſchreiten in der Kunſtentwickelung. Man leſe die Ausſtellungsberichte der 1890er Jahre. Sie beginnen entweder mit dem Jubel, daß eine neue Ära in der Kunſt angebrochen ſei, oder mit dem bittern Vorwurf, daß ſie in dieſem Jahre nicht gekommen ſei. Denn daß eine ordentliche Kunſtära nicht zu den überwinternden Pflanzen gehöre, ſchien kritiſch feſtgeſtellt. Ein mächtiger Jubel brach aber los, wenn ein bisher gefeierter Künſtler als veraltet kritiſch beſtattet werden konnte. Langſam wuchs die Anerkennung der Neuen, raſch die Aberkennung der Alten. Die junge Kritik ſtellt ſich die Kunſt als eine Art Sport vor, worin die Meiſterſchaft alle Jahre neu zu erringen iſt und nur der gilt, der heute am ſchnellſten radelt; während der geſtrige Sieger nach der Niederlage ſeinen Wanderpreis abgeben und in die Vergeſſenheit zurücktreten muß.

Die Künſtler waren zum mindeſten ebenſoſehr ſchuld an der Haſt des Schaffens. Namentlich ſind die internationalen Ausſtellungen daran beteiligt, die ſich nun in Deutſchland häuften. München an der Spitze, Berlin, Wien, Dresden folgend. Alle Jahre bereiſen deutſche Abgeſandte die Kunſtſtädte der Welt, um die Künſtler nach Deutſchland einzuladen unter Zuſicherung nicht unbedeutender Vorteile. Die eigentliche Gegenleiſtung iſt ſehr beſcheiden. Namentlich England bewahrte ſeine ſtarre Abſchließung. Weder der Londoner noch der Edinburger Akademie fiel es ein, eine Gegeneinladung zu ſenden. Die engliſchen Kunſthändler hielten ſich ſehr zurück; der deutſche Bildermarkt in England blieb ſehr gering. Selbſt als eine deutſche Kunſtausſtellung 1887 in London abgehalten wurde, haben die Führer der engliſchen Kritik keinerlei ernſtere Kenntnis von ihr genommen. In Deutſchland hat man nur über ſie geſchimpft, jeder darauf, daß Bilder auch der anderen Richtung dort waren. Namentlich Anton von Werner, vor deſſen abſcheulichem Bildnis der kaiſerlichen Familie man ſtets einen Kreis ausgelaſſener Lacher fand, hielt ſich für berufen, die Ausſtellung für eine Schande zu erklären. Waren doch eine Anzahl Böcklins und ähnlicher Unſinn dort zu ſehen!

Um ſo lebhafter war die Anerkennung der Fremden in Deutſchland, je nach deren Parteiſtellung. Für die realiſtiſchen Maler,

Digitized by Google

wie ſie ſich aus den niederländiſchen Anregungen entwickelt hatten, waren die Schotten, die 1891 auf der Münchener Ausſtellung zuerſt mächtiges Aufſehen erregten, von tiefer Bedeutung: Sie haben denn auch ſpäter dankbar ſich der Förderung erinnert, die ſie durch den Beifall Deutſchlands erfuhren und 1906 die deutſchen Künſtler nochmals über den Kanal geladen. Sie brachten bei ſtreng realiſtiſcher Naturauffaſſung die Farbe ihrer Heimat, jene kraftvolle Tönung, die der Norden bietet. Man ſah, daß Freilicht und Hellmalerei nicht notwendig übereinſtimme, daß das Programm der Wahrheit weiter geſtellt werden müſſe. Die Norweger und Schweden, Thaulow, Edelfeldt, Liljefors, Munch, Zorn brachten jeder für ſich neue Entdeckungen; man lernte die Farben nach der Reihe im Regenbogen zerlegen und das Flimmern des Lichtes ſchildern. Der Amerikaner Whiſtler wies auf die Poeſie der Farbe und auf die ſymphoniſche Wirkung verwandter Töne hin; die Amerikaner und Spanier lehrten die Vollkraft des Lichtes auf prickelnden Farben, eine japaniſche Buntheit, beherrſcht durch Tonkraft; der Italiener Segantini führte das Nebeneinanderſtellen der wie in Faden nebeneinander auftretender Farben vor Augen, um für den Fernſtehenden deren Miſchung zu bewirken; die Belgier brachten zuerſt das Auflöſen der Fläche in farbige Punkte, die ſich wieder im Auge verſchmelzen, ſomit eine Durchdringung zweier Farben, ſtatt einer Miſchung erzielen. Die Zeit der Verſuche begann. Helle, kräftige Farben im weißen Licht; der menſchliche Körper in ſo farbigem Widerſchein, daß er ganz fremdartig gefärbt, beim Einleben in den Ton aber doch roſig erſcheint; Lichtſpiele der ſtärkſten Art auf dem Körper, neben denen die eigentliche Modellierung nur ſchwache Werte erzeugt, alſo etwa die durchs Laub fallende Sonne; und doch Klarheit im Bilde, ſicheres Feſthalten von Lokalton und Modellierung; das Auflöſen der Erſcheinung im Licht, ſo daß die Umriſſe völlig verſchwinden, das von hinten einfallende Licht gewiſſermaßen den Körper verſchlingt; der Schnee, weiß in weiß, mit der höchſten Steigung der Lichtmaſſe durch die feinſten Übergänge zum dunkelſten Teil im Bild, einem leicht bläulich gefärbten Weiß; alle Spiele des Grün im Walde: Der Blick durch das Laub ins Sonnenlicht, das Flimmern der Lichtflecken im Waſſer, die Einmiſchung des Grau und Gelb ſchwebender Nebel in alle Arten Laub. Dann die eigentlich farbigen Verſuche, vor allem der Kampf um das hell beſchienene

Digitized by Google

Grün der Wieſen, um den Frühling, um die Mittagsſonne. Dann jener um die Dämmerung in ihren verſchiedenen Tönen vom Rot zum Blau zum Schwarz, bei Feſthalten des kräftig gefärbten Grundtones.

Endlich die Zeichnung! Die Darſtellung der Dinge, wie ſie ſich dem Auge geben. Wie lange hatte man geglaubt, ein Zimmer nicht ſo darſtellen zu dürfen, wie es die Photographie gibt, wie es auch die Lehre von der Perſpektive fordert, alſo richtig. Man müſſe zwei Verſchwindungspunkte wählen, da ſonſt das Bild verzerrt, unſchön erſcheine. Man erhalte zu viel Drauffſicht auf das Naheſtehende. Die Neuzeitigen malen, wie ſie ſehen, und ſagen: So iſt's ſchön! Darüber konnte man zwar ſchimpfen; aber Beweiſe gegen dieſe Anſicht gibt es nicht. Die Alten ſagten, die Linien eines Bildes müſſen auf die Mitte oder doch auf einen nahe dieſer befindlichen Hauptpunkt hinweiſen; die Neuen dachten eher daran, wie ſie das Geſetz umgehen, als wie ſie es erfüllen ſollten. Die Jüngeren unter den Alten ſagten, das Bild müſſe mindeſtens in den Maſſen abgewogen ſein; der ſtärkeren Maſſe rechts müſſe eine links annähernd entſprechen, damit das Bild nicht auseinanderfalle. Laß fallen! ſagten die Jungen und freuten ſich der unabgewogenen Natur. Wo auch immer ein Geſetz galt, fanden ſich Leute, die durch ihre Bilder bewieſen, die Natur kenne das Geſetz nicht; die Kunſt ſei in erſter Linie Naturnachbildung; was wider die Natur ſei, müſſe wider die Kunſt ſein; ſie malten abſichtlich dem Geſetz Widerſprechendes.

Die Hellmalerei wurde in kurzer Zeit endgültig überwunden inſofern, als ſie als die einzig richtige galt. Sie iſt geſchwunden mit der Armeleutemalerei: Der Kampf iſt vorüber, gleichviel, ob da hinten noch ein paar Veraltete aus dieſer oder jener Partei einen Schlachtengeſang aufführen. Die Maler kämpfen nicht mehr in dieſer Sache mit dem Pinſel.

Die Jüngeren würden wohl arg über mich herfallen, wollte ich nicht unbedingt die Überlegenheit der neuen Landſchaft über die alte anerkennen. Sie hat viel Freiheit erlangt! Es gibt kein Geſetz des Aufbaues mehr. Einſt führten die Linien und Töne ins Bild, waren dieſe alle auf den Mittelpunkt hingelenkt. Das Streben ging auf Geſchloſſenheit der Wirkung. Die Franzoſen und vor ihnen die Engländer hatten gelehrt, die Wagrechte in Gegenſatz zur Lotrechten zu ſetzen. Die Linien und Töne führten über den

Digitized by Google

Rahmen hinaus, das Streben war auf Raumweite gerichtet. Jetzt ist beides frei: Das Bild ist ein Ausschnitt aus der Natur, und mancher plagt sich, ihn so zu gestalten, wie ihn die Alten sicher nicht behandelt hätten. Der Sinn für das Gleichgewicht der Massen steckt uns im Blut und ist nicht ohne Anstrengung zu unterdrücken. Diese Anstrengung ist das Entscheidende. Die Maler kämpfen darum, unbefangen zu sein. Sie sind es nicht, sie zwingen sich dazu. Und dieser Zwang ist ebensogut ein Hemmnis wie jeder andere. Er drängt auch auf eine Verstärkung der Empfindungswerte. Der Ruf nach Freiheit der Beobachtung trifft das Ohr jenes vergeblich, der diese Freiheit nicht in sich trägt. Aus der Absicht auf Freiheit erwächst nur zu leicht die Ziererei. Bei der ungeheuren Menge der Malenden sind die Mitläufer, die Nachempfinder natürlich die Mehrzahl.

Das zeigt sich wohl am besten in der Kunst, die dem 19. Jahrhundert vielleicht am angemessensten war, in der es vielleicht die meiste Eigenart zeigte, nämlich in der Landschaft. Zu verschiedenen Zeiten hatte man die Empfindung, hierin auf einem Höhepunkt angelangt zu sein. Und doch ermüdete das Fortschreiten nicht. Die französischen Anregungen wurden auch im letzten Viertel in eigenartiger Weise verarbeitet; nicht minder ist die Naturauffassung, wie sie von den Brüdern Achenbach und ihren Genossen kam, von tüchtigen Künstlern fortgebildet worden. Fest halten die meisten Deutschen an der Sachlichkeit, an der Gegenständlichkeit. Eine sichere Pinselführung, Geschmeidigkeit und Breite der Darstellung zeichnet sie namentlich auch in der Bewegung aus. Sie lieben das Meer, die eilenden Wolken, die Ausblicke ins Weite. Sie malen sie mit einer großen Tontiefe und mit feiner Empfindung für die in der Luft schwebenden Halbtöne, für den grauen oder blauen Duft zwischen Beschauer und Gegenstand. Es fehlte nicht am Braun, das man einst zu sehr liebte, um es eine Zeit lang zu sehr zu hassen. Die Hellmalerei als künstlerischer Grundsatz, als die einzig berechtigte, wurde überwunden; die Stimmungsmalerei erhielt sich. Eine gesunde, lebenskräftige Kunst zeigte sich an verschiedenen Orten. Gustav Schönleber in Karlsruhe, Ludwig Dill und viele neben ihm in München, Eugen Bracht in Berlin und Dresden bildeten köpfereiche Schulen.

In Wien war der französische Einfluß besonders stark. Emil Schindler bezahlte man zwar nicht genug, als daß

er von seiner Kunst hätte leben können; dafür betrauerte man ihn später um so lebhafter. Er war den Wienern zu neu, zu fremd. Denn Wien hat eine schwere Zeit hinter sich: Die großen Anläufe in den siebziger Jahren mit ihrer breitspurigen Denkmalkunst ließen ein gewaltiges Loch zurück, eine blöde Leere, die man mit Selbstgefälligkeit ausstopfen zu können hoffte. Nicht das vormärzliche Wien, sondern das Taaffesche ist das armseligste für die Kunst gewesen. Man hatte sich im Reiche abgewöhnt, dorthin zu hören, woher so lange keine rechte Antwort kam. Die Landschafter dort hielten noch lange am Alten. Albert Zimmermann, der Geistesverwandte Ludwig Richters und durch diesen ein künstlerischer Enkelsohn Dahls und Friedrichs, hatte dort die Führung. Den Weg, den Lier wanderte, gingen Zimmermanns Schüler. Einige blieben ganz in Paris. Vorher schon waren sie durch Pettenkofen und die Venetianer Schule Carl Werners ihrer alten Richtung entfremdet. Aber das, was Wien und Österreich eigen war, der Weg nach Asien mit seiner Sonderwelt, hat keine neue Regung hervorgebracht: Auf Pettenkofen war kein gleich Selbständiger gefolgt. Feine brave Leute, die wacker am Erlernten hielten, gute Bilder malten, doch ohne eine tiefere Eigenart, einen durchgreifenden neuen Ton.

In Düsseldorf haben Gregor von Bochmann und Gilbert von Canal den Weg zur französischen Kunst gewiesen. An den Gräben der niederdeutschen Ebene zu wandern, die einst für den Inbegriff des Häßlichen und Langweiligen galten, das ist durch sie zum Genuß geworden. Da ist ein trauliches Sein inmitten weicher braungrauer Schatten, ein Blick ins fein und doch ins räumlich tief Getönte. Schon lange zieht es mich, wieder einmal Holland zu sehen und seine Kunst mit der Natur zu vergleichen: die Maler wissen im Rühmen des silberigen Blau in seiner Luft kein Ende. Seit Liebermann und Uhde dort sich Rats holten, sind die Deutschen in den holländischen Malerstädten häufig zu finden. Man hat denselben Ton auch in Deutschland gesucht und gefunden. Paul Baums Bilder lehrten, daß man mit Manets Freude am weißen Licht die Wiesen des sächsischen Dorfes Goppeln darstellen könne, daß Holland und das Seinetal das helle blauliche Grün des ersten Frühlings nicht allein haben. Es war gewiß gut, daß sie in der Heimat etwas Malerisches für ihre Kunst fanden, wo es bisher nur im Sinne Ludwig Richters gesucht worden war. Die Auf-

Digitized by

gabe, die sie sich stellten, liegt mir besonders nahe: Die Natur, die ich vor Augen habe, konnte ich genauer mit den Bildern vergleichen.

Der Luft um Dresden fehlt die Feuchtigkeit und damit die Farbigkeit der holländischen und der von Fontainebleau. Ich vermißte das bitter, als ich von Berlin kam: auf dem Spaziergang von Wilmersdorf nach Friedenau, zwischen Bauzäunen und im besten Fall Lupinenfeldern habe ich mehr Schönheit genossen als im Uttewalder oder Schoner Grund der Sächsischen Schweiz. Daran ist vielleicht Ruskin schuld und dessen stürmische Begeisterung für Wolken: Ich wandle durch die Landschaft als Hans Guck-in-die-Luft. Dort suche ich den Gegenstand für die Bilder, die ich in der Natur sehen möchte. Im Frühjahr aber, wenn der Schnee geschmolzen ist und der Boden dampft, da kommt's auch über das Elbgelände, dieses Bildmäßige, das mir nun einmal gefällt. Das haben auch die Maler von Goppeln erkannt: Das Dorf liegt nicht malerisch im alten Sinne, nicht „pittoresk", sondern zwischen flachen Hügeln, fernab von der Straße der Fremdenführer. Dort fanden die Maler die Luft, die sie suchten, fanden den Seeduft wieder, den sie in ihren Tuben aus Holland mitbrachten. Sie fanden dort, was sie in Holland gesehen hatten. Sie fanden aber nicht das Eigenartige, das eigentlich Sächsische. Das hat vor ihnen Canaletto viel entschiedener getroffen, das kannte ich bis vor kurzem nur bei einem, bei einem ganz altmodischen und doch ganz eigenartigen, bei Woldemar Grafen von Reichenbach, der eine Art sächsischer Thoma ist. Aber ich habe es auf einem Umweg bei einem zweiten wiedergefunden. In einer Ausstellung der Wiener Sezession sah ich Bilder aus Dresden von Gotthard Kuehl. Ich hätte es bequemer gehabt, sie mir in Dresden selbst anzusehen. Aber vielleicht hätte ich hier nicht so stark empfunden, daß Kuehl mit einer außerordentlichen Feinheit das Örtliche zu packen verstand, das ich bisher vermißte. Es war Elbluft, die dort mich begrüßte; es ist vollkommene Sicherheit im Erfassen des heimatlich Eigenen!

Es ist gewiß ein kluges Vorgehen des Leiters der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, daß er realistische Maler berief, damit sie dort Hamburg für die Hamburger malen, diesen vor Augen führen, daß die malerische Wahrheit im Bilde schön wirke und daß zumeist erst durch das Bild die Natur als schön emp-

Digitized by Google

funden werde. Er wollte zum Vergleich zwischen Natur und Kunst anregen und dadurch zum Kunstverständnis führen. Es haben sich die Hamburger selbst gegen diese Zumutung wacker gesträubt. Aber es kam doch gleichzeitig im örtlichen Sinne zu Neugestaltungen. Das, was er für die Stadt wünschte, vollzog sich auf dem Lande. Die Heimat wurde auch hier, wie durch die Wiederaufnahme der Volkskunst zurückerobert. Aus dem Kampf um den Wirklichkeitswert im Bilde ist eine Errungenschaft zurückgeblieben: Das Darstellen der langweiligsten Winkel der Welt, des Nichts, des Geringeren als Nichts hat die Welt gelehrt, welche Fülle der Schönheit rings um uns blüht. Der Maler geht nicht mehr auf weite Reisen, um sich Vorwürfe zusammenzusuchen; denn der Gegenstand ist als Vorbedingung des Kunstwerkes gründlich entwertet. Das Sehen der Dinge mit offenem Auge und mit inniger Freude an der Gotteswelt beherrscht die Werkstätten. Da regt sich überall der Sinn für das Nahe, für das Alltägliche. Wer's nur recht versteht, wer es nur in seiner Macht zu packen weiß. Wir wollen vom Dichter, daß seine Gestalten reden, wie es der Gestalten Art, nicht des Dichters Art eingibt. Er soll uns die Menschen, nicht nur sich zeigen. Wir gehen ihm dankbar nach, wenn er uns andere oder auch durch diese uns selbst besser verstehen lehrt; wir freuen uns, die Vielheit der Empfindungen und Stimmungen zu erkennen, das Leben in seinem ungeheuren Wechsel ergründet zu sehen. Wir wägen den Inhalt des Teiles auf seine Dienstbereitschaft für das Ganze. Der Darsteller soll die Welt kennen, genau in ihre Tiefen blicken. Mag er uns das, was er sah, in breiten Flächen oder in zugespitzten Einzelheiten, mag er es in dichterischer Umkleidung, in märchenhafter Form oder in unbedingter Wahrheitlichkeit geben: Wenn es nur aus der Fülle der Gesichte kommt und zur Fülle der Gesichte spricht.

Und wirklich genau kennen wir zumeist nur das Nahe. Die Landschafter beginnen aufs Dorf zu ziehen, man begegnet ihnen nicht mehr so oft in fernen Landen, man sieht sie aus dem Dunst der Stadt sich flüchten. Sie wollen nicht als Reisende Sehenswürdigkeiten zustreben, sondern man findet sie in kleinem Kreise auf engem Ort beisammen, wo einer den anderen in die Tiefe der Natur zu sehen lehrt. Solche Gruppen, die hinausziehen aus der Stadt, um im Dorfe wieder der Natur nahezukommen, sind das Bezeichnende für die Landschaft des neunzehnten Jahrhunderts.

Digitized by Google

Die Meister von Norwich, Old Crome an der Spitze, und die Landschafter der Catskillberge, Thomas Cole voraus, bilden in England und in den Vereinigten Staaten die Vorboten. Das war ein Wiederaufleben der Art von gegenseitiger Förderung, wie sie einst in den stillen holländischen Städten so Großes erzeugt hatte. Die Meister von Barbizon, Corot und Millet an der Spitze, haben diesem Kunstbetrieb den Goldschein hoher Vollendung in sich geschaffen; den Meistern von Tervueren, Boulanger an der Spitze, verdankt die Belgische Landschaft ihre Verjüngung; die Schule von Newlyne und von Glasgow vollbrachte ein Gleiches in England und Schottland. In Deutschland wiederholte sich ähnliches mehrfach: In Dachau bei München, in Grötzingen bei Karlsruhe, in Mittenwalde, in Goppeln bei Dresden, in den hessischen Dörfern, in Seekamp bei Friedrichsort, in Ahrenshoop an der Ostsee und sonst in versteckten Winkeln, und mit besonderem Erfolg in dem Dorfe Worpswede bei Bremen.

Die Worpsweder Maler, Männer von sehr verschiedener Artung und stark voneinander abweichenden Zielen waren nicht „naiver" als andere. Sie haben in München und Paris ihre Lehrzeit durchgemacht, hatten zwar sich in alten Bauernhäusern eingerichtet, leben oder lebten doch zumeist auf dem Lande. Aber es freute mich, zu sehen, daß unter ihnen die allerneuesten Schlipse und die Rockschnitte von morgen in Wertschätzung sind. Sie wollen nicht Bauern aus dem Teufelsmoor sein; sie sprechen wohl dazu auch zu schlecht platt. Sie traten 1895 auf der Münchener Ausstellung zusammen hervor: Der Ton der Bilder überraschte die auf feinere Unterschiede Gestimmten. Ähnliches hatte z. B. Hans Olde reicher geboten. Aber der Beifall namentlich unter den Künstlern war groß, nachdem die klugen Leute von Bremen dieselbe Ausstellung ein Jahr vorher, als sie bei ihnen daheim auftrat, das Lachkabinett genannt hatten. Keine Zeitung hatte es dort gewagt, für die Sonderlinge einzutreten.

Der Sturm der ersten Begeisterung hat sich schon etwas verlaufen. Man sieht schon jetzt, daß die Art von Worpswede nicht so selbständig, nicht so fremdartig ist, wie man einst in München annahm. Es war eine deutsche Verarbeitung schottischer Art, ein Sehen im Vollton, wie ihn die Glasgower gelehrt hatten. Und daß dieser sich lehren lasse, hatte die Übereinstimmung der Glasgower unter sich, die Gleichmäßigkeit ihrer Leistungen bewiesen.

Digitized by Google

Solche Funde sind Ansätze: die Frage ist, was aus ihnen hervorgeht. Man sah an den Worpswedern, wie wohl es dem Künstler tut, wenn er sich in ein bescheidenes Dasein zurückzieht und mit Ernst sich der Natur verschwistert. Zwar muß die Kunstluft der Stadt wohl jeden angeregt haben: Noch ist kein Maler fertig vom Dorf in die Stadt gekommen. Aber er muß die Sorgen der Stadt los sein und das Hineinreden dieser. Liebermanns reichgespickter Geldbeutel hat seinen Anteil an der Selbständigkeit, die er sich wahrte. Er brauchte sich um die Käufer nicht zu kümmern und konnte malen, was er wollte. Wer mit einem Auge nach der Natur und mit dem anderen nach einem Besteller aussehen muß, gewöhnt sich leicht das Schielen an. Hier aber in Worpswede wuchs die Kraft des Sehens dadurch, daß die Maler nur den Blick auf die Natur übten. Es wuchs die Kraft der Stimmung, weil sie dauernd in ihr lebten. Und da wurden denn recht verschiedenartige Leute aus ihnen: Welcher Unterschied zwischen Modersohns herbem, holländischem Realismus, der auf Israels Art sich aufbaut, und den nervösen Träumereien Vogelers!

Die Berliner sind wohl die Unruhigsten. Da sind die Leute, die in Berlin Hollandstimmung suchen. Walter Leistikow hat dort am meisten von sich reden gemacht: Ein Mann, der viel kann und das Verschiedenartigste zu leisten vermochte. Auch in das traumhaft Andeutende, in das Malen mit breiten Stimmungstönungen ist er übergegangen. Lesser Ury hat mit seiner etwas widerborstigen Kunst die guten Leute in Schrecken gesetzt. Er ist ein Mann von starkem Empfinden, starker Eigenart, aber ich finde kein Verhältnis zu ihm. Nur solange es galt, dem gehaltlosen Treiben der Schönheitsapostel entgegenzutreten, zog mich seine Rücksichtslosigkeit und laute Wahrheitsliebe an. Mag sein, daß ich ihm Unrecht tue.

Holland herrscht im Sittenbild. Alle fast, die jetzt an der Spitze der Bewegung stehen, haben in Holland angefangen. So Liebermann, Uhde, Kuehl, Skarbina, der den Deutschen zuerst mit der Faust unter die Nase fuhr, indem er den armen Mann lebensgroß in vollem Helllicht malte. Meine Bewunderung dafür wäre größer gewesen, hätte ich Courbet und Bastien Lepage nicht gekannt. Aber die Maler des Blusenmannes warfen doch das große Geschichtsbild ganz über den Haufen. Da war des Grafen Leopold Kalkreuth Bild, ein Bauer, ein paar Ackergäule, die er lebensgroß und meisterlich inmitten einer weiten strahlenden

Digitized by

Luft darstellte, den braven Leuten ein Schrecken. Das brachte sie mächtig in Harnisch. Die Armeleutemalerei erging sich überall auf großen Leinwandflächen; die Darstellung von allerlei Elend und Verbrechen, ohne den einst für unerläßlich geltenden versöhnenden Ausgang empörte selbst die Politiker, also Leute, die berufsmäßig nichts von Kunst verstehen. Die Landtage kamen in Aufruhr über solche sozialdemokratische Kunst; die Geistlichen jammerten hell auf: das Volk werde verderbt. Wenn ein Fettauge von Kirchlichkeit auf den künstlerischen Bettelsuppen glänzte, waren sie befriedigt. Aber nun die Verneinung dessen, was ihnen edel schien! Die junge Kritik bewies dagegen, daß es die Liebe zur schlichten Wahrheit, zum Volk sei, die hier endlich einmal Ernst mache mit der Darstellung des Volkes.

Unvergessen sind mir die großen Unglücke, die die Ausstellungen schmückten: Arthur Kampf in Düsseldorf, Jakob Schikaneder in Prag und so viele andere. Wozu das Elend! War das nötig? Ist das Kunst?

Es war nötig nach so langen Schönheitsfesten, daß endlich einmal der volle Ernst in das Schaffen kam. Man hatte zu lange mit dem Grausen geliebäugelt, man hatte zu viel schöne Bilder auf den Tod gedichtet; auf jenen Tod, der fernab liegt und uns nicht zur echten Mitfurcht zwingt: Nun wollte man endlich die Schminke abwaschen; wollte das Leben zeichnen in seiner Wahrheit, in seinen Schrecken, in seiner erschrecklichen Wahrheit. Es wird auf lange Zeit hin befreiend wirken, daß die Kunst einmal den „Salon" vergaß und bitter, grausam wahrheitsliebend wurde. Andere große Fragen beschäftigten sie jetzt: Die ideal gestimmten Liberalen, die Leute der überlebten Ziele von 1848, die gegen Muckerei und Junkerei für Freiheit der Meinungsäußerung und für den Glanz der Parlamente fochten; die Konservativen alter Richtung, die glaubten die alte Zeit festzuhalten, indem sie den Kopf in den Busch steckten; die Sozialisten, die vor allem die liebe alte Theorie verfochten und in dem seligen Kinderglauben glücklich dahinwandeln, die ihnen zuteil gewordene Offenbarung der Wahrheit sei die wirklich göttliche — sie alle fanden sich in dieser Malerei nicht zurecht. Sie wollte tätigen Anteil am Umschaffen unseres Volkes nehmen; sie wollte den Blick nach innen lenken, das Leben verstehen lehren; sie wollte die Ziele des Volkes wieder hereinholen aus der empfindsamen Ferne, sie in seinem eigenen Tun suchen.

Digitized by Google

Sie wollte den hochmütigen Humor erwürgen, der sich der Selbsterkenntnis entgegenstellte. Das ist ihr denn auch gelungen: Das alte Sittenbild ist überwunden, der gemalte Humor ist tot; es lebe der Ernst und die aus ihm sich entwickelnde gute Laune!

Die neue Landschaft ist schon längst nicht mehr jene, auf die die Alten vor zehn Jahren noch so bitter schmälten. Vieles, was sich der Realismus mit saurem Schweiße errang, hat er nachmals als gleichgültig wieder fallen lassen. Mancher einst Angestaunte erwies sich später nur als Mitläufer. Ich glaube nicht, daß die Zahl der großen Begabungen stärker ist als in früherer Zeit. Aber das Anzweifeln aller alten Kunstwerte brachte ein nochmaliges Durchdenken im künstlerischen Sinne, ein Aufrütteln mit sich, das der Kunst gewaltige Vorteile schuf; Vorteile, die jenen zu Anfang des Jahrhunderts durch das Durchdenken der Kunstziele im philosophischen Sinne zum mindesten die Wage halten. Eines wird heute auch kein Alter mehr leugnen wollen, selbst wenn er im Umschwung den Verfall sieht: Die deutsche Kunst ist so anders geworden, daß man heute von Cornelius nicht mehr als von einem modernen Meister sprechen kann. Einst glaubte man, ums Jahr 1810 sei die moderne Kunst geboren, jetzt wird sich die Erkenntnis immer fester setzen, daß ein gleich großer Abschnitt, wenn ein solcher tatsächlich zu verzeichnen ist, sechzig, siebzig Jahre später erfolgte.

Einen starken Bundesgenossen fand das neue Kunstwesen in der veränderten Bewertung der Farbe. Es ist kein Zufall, daß die Maler durch sie den bisher vorherrschenden Architekten das Heft im Kunstgewerbe aus der Hand nahmen. Der malerische Realismus setzte ein mit dem Finden der Schönheit im einfachen Ton. Gerade die schlichten, ruhigen, ja kalten und kreidigen Töne wurden gesucht. Die Wahrheit sollte diese verklären, und wir alle waren im Erstaunen über die gewaltige Entdeckung nur zu geneigt, in diesen Tönen allein die neue Kunst zu sehen. Die Maler suchten die Welt in ihrem Verhältnis zum Licht nach allen Seiten ab. Sie fanden täglich neue Uberraschungen. Endlich kamen sie zu den großen Wirkungen bestimmter Beleuchtungsaugenblicke, zu jenen bisher gemiedenen oder ungenügend dargestellten Augenblicken, in denen die Farbe mit gewaltiger Macht vom Licht zur höchsten Wirkung aufgestachelt, die Natur beherrscht.

Mit Staunen sah man die Bilder Ludwig von Hof-

Digitized by Google

manns. Welch schreiendes Rot, welch aufflackerndes Gelb, welch giftiges Grün, welche Nachlässigkeit in der Zeichnung. Und doch, wenn man sich hineinsah: eine Seligkeit, eine Ruhe, ein milder Glanz lag über all den leuchtenden Farben. Über die Stille hatte sich das helle Erglühen des Abendlichtes gebreitet. Es blieb still, trotz all dem Licht und der Farbe. Hofmann malte Bilder, die nur farbiger Einklang sein sollen. Er sieht das Licht in seinem Glanz und träumt es sich noch glänzender, noch farbiger, noch bunter; er denkt sich ein farbiges Märchen zusammen; vergrößert den Ton, verdoppelt die Farbe, übertrumpft die Stimmung. Immer aber bleibt er redlich in seiner Beobachtung. Das Glänzendste, was er sah, in voller Wahrheit, in märchenhafter Wirkung. Alle klugen Leute sagen: dergleichen gibt es nicht, dergleichen haben wir nie gesehen; das ist einfach lächerlich; der will uns foppen! Haben sie dasselbe nicht zu allen Märchen gesagt — warum nicht auch zu den malerischen? Und doch sind uns die Märchen geblieben.

In den Werkstätten zog sich bereits am Ende des Jahrhunderts ein immer lauter werdender Groll gegen die Hellmalerei zusammen, namentlich gegen ihre Eintönigkeit. Man wollte vom Bild dekorative Wirkung, die Wand und mit ihr den Raum schmückende Eigenschaften. Unter diesen Ansichten trat Walter Leistikow in den Vordergrund der Beachtung. Schultze-Naumburg stand ihm erläuternd zur Seite. Die naturalistische Art der Wiedergabe begann Leistikow, als einem früheren Nachfolger Liebermanns, lästig zu werden. Sie zog seine Aufmerksamkeit zu sehr auf die Einzelheit. Es wuchs in dem Künstler die Sehnsucht, einen malerischen Grundzug zu finden, der es ihm ermöglicht, sich fester zusammenzufassen. Es erschien ihm kleinlich und für seine höchsten Zwecke nicht ausreichend, der Natur mit peinlicher Sorgfalt nachzugehen und jede Einzelheit zu verzeichnen. Er erleichterte dem Beschauer die Auswahl des Wichtigen und Wesentlichen, indem er das Unwesentliche fortläßt. Er begann die Landschaft zu stilisieren.

Diese Jüngsten erstreben also in etwas verändertem Sinn, was einst Rottmann und Preller wollten; das ist ja nun nicht mehr der konkrete, sondern wieder der abstrakte Idealismus in völlig klarer Form. Und doch: Riefe man die Alten vom Himmel herunter, die Maler, wie die Ästhetiker, damit sie die Werke ihrer

Digitized by Google

jungen Gesinnungsgenossen sähen, sie wendeten sich mit Grausen von ihnen. Denn bei gleichem Gesetz und gleichem Willen tun sie das volle Gegenteil: Was den Alten das Gleichgültige, ist ihnen das Wichtige; was ihnen das Nebensächliche, jenen die Kunst.

Verzicht auf das Nebensächliche, auf die Zufälligkeiten! Die Neuzeitigen meinen, Preller und Rottmann hätten die Schöpfung verbessern wollen und seien über Kleinlichkeiten nicht hinausgekommen, weil sie die Natur nicht in ihrer innersten Wesenheit erfaßten. Das ist leicht gesagt, weil die alten Herren nicht antworten werden. Wer aber nicht nur eines Mannes Rede hören will, der wird erkennen, daß auch Hofmann und Leistikow die Schöpfung verbessern: Jene fanden an ihr dies, diese finden das als Zufälligkeit. Nicht der geistige Inhalt, nicht die Absicht ist in den langen Jahren eine andere geworden, sondern nur das Verhältnis zur Natur! Der hält den Ton, jener die Zeichnung an ihr für das Wesentliche. Der Unterschied liegt nicht in der künstlerischen Kraft. Ich halte Preller für mehr als Leistikow; andere mögen das Gegenteil glauben! Der Unterschied liegt lediglich darin, daß die Zeitgenossen mit ihren Malern jeweilig andere Dinge für Zufälligkeiten halten. Da hinten, da hinten, von ferne, von ferne sehe ich schon Allerneueste kommen, die Hofmann und Leistikow beweisen werden, daß ihre Art, die Schöpfung zu verbessern, arm und einseitig sei; weil diese Allerneuesten nun wieder anderes als das Wichtigere, als das Größere in der Natur ansehen: das wirklich Große am Gotteswerke aber ist ihr von Keinem ganz faßbarer Reichtum.

Es ist durch Hofmann, Leistikow und andere eine neue Art dekorativer Malerei aufgekommen, die manches Gute erzeugte; Bilder, die nicht sachlich Klares, sondern sachlich Verschleiertes in leuchtenden Tönen geben; Bilder, in die man sich hineinträumen kann. Vielfach hat der Symbolismus sich ihrer bemächtigt, auch der Mystizismus sich hineingemengt. Ich bin kein Mystiker und verstehe wenig vom Lesen der Sinnbilder. Es ist mir lieb, wenn die Dinge, die mich umgeben, mir leidlich klar sind; und ich habe den Eindruck, als wenn sehr viele, die in Mystizismus machen, an die Echtheit ihrer so mühsam errungenen Unklarheit selbst nicht recht glauben. Aber daraus, weil ich nicht mystisch gestimmt bin, kann ich das Recht nicht ableiten, anderen zu verbieten, sich auf Mystik einzustimmen. Mögen sie tief und wunderlich

Digitized by Google

[illegible]

Verlagsrecht beſitzt die Photographiſche Geſellſchaft, Berlin

Digitized by Google

Digitized by Google

zu werden ſuchen, mögen ſie ſonderbare Dinge im holden Dämmerlicht träumen!

Es gibt in Deutſchland Maler, die einen Blick in eine jenſeitige Welt taten, wenn auch keiner ſo entſchieden von dort herüber redet wie die Belgier. Albert Keller geht in ſeiner Verſenkung in die Stimmungen der Hypnoſe noch weiter als Gabriel Max. Von ſeinem erſten entſcheidenden Bilde an, der Auferweckung der Tochter des Jairus, ſpielen ſolche Züge in ſeinen Bildern eine ſtarke Rolle. Das Glück iſt ihm ein kindliches Mädchen, deſſen Geſtalt einen wunderlichen Lichtnebel ausſtrahlt; der Hexenſchlaf iſt empfunden und vielleicht auch gemalt vor dem hypnotiſierten Modell. Die Nervenverfeinerung ſpricht vielleicht noch deutlicher aus Kellers Bildniſſen: Seine Frauen ſind von einer wunderlich empfindſamen Anmut, durchgeiſtigt, umſpielt von Licht, von den ſchillernden, flackernden Tönen des feſtlich erleuchteten Saales, doch verinnerlicht, in ſich geiſtig verträumt. Eine Kunſt, die mit außerordentlich feinen Fingerſpitzen geſchaffen wird; die des inneren Anregens bedarf, um frei auszuſtrömen; die wie eine Grille erſcheint und daher auch nur dort auf die letzte Klarheit ausgeht, wohin das Auge beſonders gewieſen werden ſoll. Es iſt eine Kunſt für auserwählte, feinfühlige Gemüter, eine Kunſt für wenige, die er ſchafft; nämlich für die geiſtreichen Leute dort oben in den vornehmen Geſellſchaften, die ſehr genau urteilen und ſehr ſcharf unterſcheiden; die aber auch gelernt haben, ſehr vieles nicht zu ſehen. Dies feine, nervöſe Bildnis nicht nur der einzelnen, ſondern der ganzen Geſellſchaft hat ſich bei uns raſcher entwickelt, als die Geſellſchaft ſelbſt: Es iſt immer noch ein wenig Künſtlertraum, Sehnſucht nach einer Formenanmut, die wir erſt erreichen ſollen. Noch müſſen unſere Maler ſchmeicheln, nicht nur um ihren Modellen, ſondern um ſich ſelbſt zu genügen. Aber Bildniſſe, wie ſie v. Habermann, Schuſter-Woldan, Lepſius malen, gehen aus der Nervenſtimmung unſerer Zeit hervor: Es iſt nicht die Kraft des Erkennens, die bei ihnen entſcheidet; ſondern die Fähigkeit, ſich der fremden Natur unterzuordnen, zu ſuggerieren.

Das Bildnis ſoll bei den meiſten dieſer Künſtler den Menſchen in einem beſtimmten Augenblick feſthalten. Kaum eine andere Zeit hat gewagt, ihn ſo Gleichgültiges tun zu laſſen, und ihn dabei doch ſo wenig in ein gleichgültiges Licht zu rücken. Der Augenblick ſoll gepackt werden, jener kurze Blick, der uns die Geſtalt in der

eindrucksvollſten Weiſe zeigte: Der Stimmungswert auch hier, das raſche Hinſehen, das nur zu oft über das Verhältnis zu unſeren Nächſten entſcheidet. Das iſt wieder eine Art Suggeſtion. Die Wirkung auf den Nerv macht das Bild, nicht die Wirkung auf die vertiefte Erkenntnis; und der Nerv beobachtet dabei oft viel feiner als jene. Der Menſch, der uns anfangs unangenehm war, wird uns durch Kenntnis aller ſeiner Eigenſchaften vielleicht ſpäter erträglich; der Menſch, der auf den erſten Blick unſer Herz gefangen nahm, zeigt ſpäter böſe Seiten. Aber die eigentlich liebende Kraft kommt aus jener unerklärlichen Wirkung des raſchen Blickes! Da liegt ein Geheimnis des Sehens, ein myſtiſcher Reiz, den wir nicht unterſchätzen ſollen.

Mir iſt das ehrlich Dumpfe, Unaufgeklärte in der Kunſt und im Leben herzlich willkommen. Es iſt ja gut, daß wir nicht alle das Gleiche in der Welt ſehen, und daß ein Kind einen glänzenden grauen Mann erkennt, wo wir zwiſchen dunklen Bäumen den vom Mondſchein erhellten Nebel erblicken. Wer hat noch nicht Geſpenſter geſehen; wem hat ſich die Welt noch nicht mit Fratzen gefüllt? Ich ſehe ſie an jeder blumigen Tapete und habe mir oft den Spaß gemacht, durch ein paar Bleiſtiftſtriche ſie auch anderen vollends deutlich zu machen. Sie ſind da und ſind nicht da, wie man eben hinſieht. Mit leidlich guten Sinnen ausgeſtattet, finde ich meine Geſpenſter am Tage häufiger als in der Nacht; in den Wolken ſehe ich ſie: Dort ein kauernder Mann, hier ein rieſiger Adler. Aber die Nacht iſt auch gut. Wer ſah nicht Geſtalten im Dämmerlicht, wer hörte nicht ein Rauſchen, ein Kniſtern im großen, dunklen Saale. Das ſind Nervenerregungen eines lebhaften Empfindens. Es mag Leute ohne Empfinden geben, denen ſie nie kommen. Im Gefecht ſah ich Leute, die ohne Zucken dem Kugelpfeifen zuhörten; andere, die bis in die Knie zuſammenſchraken, wenn das grelle Fauchen erklang. Ich habe mehr Bewunderung für die gehabt, die ihre Nerven bezwangen und trotz ihrer der Gefahr nicht wichen, deren Vorwärtslaufen dem eines Trunkenen glich, deren Hurra! eine Selbſtanfeuerung war. Sie kämpften mit zwei Feinden, dem vor ihnen uud dem in ihnen. Und wußten doch zu ſiegen.

Künſtler ſein heißt Empfinden, Nerv haben. Und darum ſind mir die willkommen, die der Nerv Ungeſehenes ſichtbar, Unſichtbares ſehbar machen lehrt. Es iſt die Märchenkunſt, nicht jene

Kunst schlechtweg, von der man einst träumte, jene eine, allein berechtigte; aber sie ist eine; kann wenigstens eine sein.

Wer durch unsere neueren Ausstellungen wandelt, sieht bei vielen Künstlern das Streben, durch die Kraft der farbigen Wirkung die Beschauer zu fesseln. Da zeigt sich eine Kunst, deren Entwickelungsgeschichte 1906 J. Meier-Gräfe in einem sehr beachtenswerten Buche darstellte. An der Spitze des neuzeitigen Schaffens, dessen Quellen er mit Recht vorzugsweise in Paris sucht, stehen ihm Delacroix und der nun erst wieder seiner Bedeutung nach aufgedeckte Karikaturenzeichner und kraftvolle Maler Daumier. Neben ihnen steht der große Anreger Millet. Alles andere tritt gegen diese Meister zurück: Nur Segantini und Vincent van Gogh, der Italiener und der Niederländer, werden hervorgehoben. Segantini mit halben Lob, Van Gogh als der Maler, der tief in das eindrang, was eigentlich künstlerisch sei, tiefer als je ein anderer Mensch. Die vier Pfeiler der neuen Malerei sind Manet, Cézanne, Degas und Renoir.

Von ihnen, sagt Meier-Gräfe, geht die Kunst aus, die allein in unserer Zeit selbständig ist, das heißt, die allein die Vergangenheit übertrifft. In Deutschland findet sich etwas von dieser Kunst in Feuerbach, mehr in Marées, in Ludwig von Hofmann und in Leibl und seiner Schule, besonders in Wilhelm Trübner. Sie erreicht ihren Höhepunkt in Max Liebermann. Er beklagt, daß die deutschen Künstler, die nach Paris kamen, die eigentlich großen Leute nicht kennen gelernt hätten; daß sie, geblendet durch die Könnerschaft, die sich im Salon, dem amtlichen Ausstellungsraume französischer Kunst, als fertige Ware darstellte, nicht erkannt hätten, wo die eigentlich schöpferischen Kräfte wirkten. Die Kenner, nicht die Künstler haben in Deutschland den Wert des Impressionismus und seiner Führer erkannt. Die ungeordnete stoßweise Beeinflussung der deutschen Malerei von Paris her habe ihr das Zerrissene gegeben. Es fehle ihr der innere Zusammenhang: das zeige sich in den einzelnen Schöpfungen, selbst der jüngsten. Haben doch gerade die in Deutschland beliebten französisch gebildeten Ausländer dieselben Schwächen gezeigt: Lerolle, Thaulow, Cottet, Blanche, Sargent, Zuloaga. Gute Wirkungen saßen in allen ihren Bildern neben toten Stellen. Sie seien also nicht zu Vorbildern geeignet. Gerade die kühnsten unter den Jungen, Slevogt, Lesser Ury, Corinth, Exter, hatten gleiche Lücken in ihrem Schaffen.

Digitized by Google

Es werde großer Tatkraft bedürfen, sie auszufüllen. Dora Hitz habe den rechten Weg gefunden, indem sie zu Carrière ging, unmittelbar aus einer der echten Quellen trank.

Es fragt sich nun, welcher Art das Bild sein muß, um gut zu sein. Daß Werke, die vielen mißfallen, gegen die viele die größten Bedenken aller möglicher, auch rein künstlerischer Art haben, gute Kunst sein können — das ist nicht erst zu beweisen: Die Geschichte des 19. Jahrhunderts hat es uns hundertfältig gelehrt, daß auftauchendes Neues als verrückt, geschmacklos, unkünstlerisch verurteilt wurde, um 20 Jahre später als weise, vornehm und als allein richtige Kunst gefeiert zu werden. Die Geschichte der Kunstgeschichte lehrt, wie nach und nach eine als gotisch, barock, zopfig oder altfränkisch verlachte ältere Kunstweise nach der anderen zu Ehren kam, und wie dann jene verhöhnt wurden, die sie noch nicht zu schätzen verstanden hatten. Es wäre also eine große Torheit, sich dem verschließen zu wollen, was eine neue Kunst will und leistet. Im Gegenteil, es ist dankenswert, daß ein gewandter Schriftsteller sie nun auch jenen zu erklären sucht, die sie bisher nicht verstanden. Er wird ja vielerlei Ärger dabei erleben: denn die Mehrzahl der Menschen sind starrköpfig der Umwandlung ihres Geschmackes gegenüber; sie werden böse, wenn man ihnen zumutet, ihr Verstehen vor einem Neuen, Eigenartigen zu prüfen; sie sind schwer dazu zu bringen, daß bei einem Zwiespalt zwischen ihnen als Beschauer und dem erschautem Kunstwerk es nicht darauf ankommt, wie das Kunstwerk vor ihrem Urteil besteht, sondern wie sie vor dem Urteil des Kunstwerkes bestehen.

Meier-Gräfe geht weiter: Er feiert nicht nur die ihm genehmen Kunstwerke, sondern er tadelt die seinen Grundsätzen, seiner Auffassung von Kunst widersprechenden mit großer Schärfe. So vor allem Böcklin. Er hat sich dann in einem zweiten Buche „Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten“ 1905 nochmals eingehender entwickelt, indem er nachwies, daß nach den Gesetzen der Kunst, wie sie ihm richtig erscheinen, Böcklin zwar in seiner Jugend als feiner Künstler eingesetzt habe; daß er aber immer mehr in Unkunst versunken sei. Es mag gleich hier gesagt sein, daß sich seitdem unverkennbar der Sturm der Böcklin-Begeisterung zu legen beginnt, denn in dieser herrschten die „Feinsinnigen“. Das ist eine ganz besondere Klasse von Menschen, nämlich solche, die immer gern eine Freude, eine Kunst, einen

Digitized by Google

Künſtler für ſich haben. Sie blinzeln ſich mit den Augen zu und erkennen ſich als Freunde, wenn ſie den neuen Stern entdeckten. Wenn aber alle ihnen nachfolgen, dann gehen ſie köpfſchüttelnd zu Neuem ihren Weg. Es iſt nicht angenehm, gleicher Anſicht mit vielen, mit der blöden Menge zu ſein! Böcklin bietet den Feinſinnigen ſeit der Abſage durch ihren Geſinnungsgenoſſen Meier-Gräfe, keine rechte Freude mehr. Er iſt überwunden!

Es fragt ſich nun, ob Meier-Gräfes Urteil ein ſolches iſt, das den Sieg behält, oder richtiger, ob es der vorzugsweiſe franzöſiſchen Kunſt gelingt, in Deutſchland ſich vorherrſchende Anerkennung zu ſchaffen. Daß da ſtarke Mächte zu überwinden ſind, iſt ja ſelbſtverſtändlich.

Nun wird das künſtleriſche Urteil meines Ermeſſens nicht von der Logik beherrſcht. Es kehrt ſich wenig um das äſthetiſche, ſondern es iſt da als ein unwillkürliches Ergebnis des geiſtigen Einklanges zwiſchen ſchaffendem Künſtler und Beſchauer. Aber Meier-Gräfe geht daran, ſein Urteil zu beweiſen, und es iſt daher nötig, ſich mit dieſen ſeinen Beweiſen zu beſchäftigen, will man dem Urteil gerecht werden.

Das Kunſtwerk, ſagt er, iſt das letzte Ergebnis der geſetzmäßigen Wirkung beſonderer Einheiten, die nötig ſind, um eine Erſcheinung bildlich darzuſtellen. Das Geſetz der Wirkung dieſer Einheiten folgt aus dem Stoff (Material), die Wahl der Einheit aus der Perſönlichkeit des Künſtlers. Die Lehre von den Einheiten iſt der Angelpunkt der neuen Äſthetik. Einheiten ſind die unumgänglichen Elemente des Kunſtwerkes. In der Malerei: Die Maſſe, die Linien und die Abſtufung zwiſchen beiden, die Wechſelwirkungen des Lichtes und der Farbe, die Stoffe und Werkzeuge zur Herſtellung des Kunſtwerkes und die Hand des Künſtlers ſelbſt. Dieſe Einheiten fügt der Künſtler nach freier Wahl zuſammen. Nur von dem Augenblicke an, wo er ſich über die Zuſammenſetzung entſchieden hat, iſt er in gewiſſem Sinne gebunden. Er ſetzt ſich ſelbſt den Anfang, aber verpflichtet ſich gleichzeitig, von dieſem aus logiſch fortzuſchreiten. Dies Fortſchreiten entwickelt ſich aus der erſten raſchen Wahl und ſucht die ſchnellſten Wege, zum Ziel zu kommen, zu einem Ziel, das nun außerhalb des Willens des Künſtlers liegt. Ein ſtrenges, im Anfang der Schöpfung liegendes Geſetz bindet ihn nun. Der Künſtler wird durch einen Gegenſtand zu einer Willenstat an-

Digitized by Google

geregt: Der Gegenstand dringt nicht in ihn, er bleibt außer ihm, er ist daher auch für ihn gleichgültig und zufällig: Durch eine plötzliche Übertragung — oder wie Meier-Gräfe sagt — durch einen sich rasch schließenden Kanal — wirkt der Gegenstand so auf ihn, daß er den in ihm vorhandenen Überschuß an Gesicht zur Schöpfung anregt. Durch den wahrnehmenden Künstler wird der Gegenstand in neue, ihm in der Natur nicht eigentümliche Einheiten zerlegt, wird er aus dem Zusammenfügen dieser zu einem in sich gegliederten Ganzen: Aus dem Gegenstande, der dem Künstler innerlich gleichgültig ist, wird etwas, was ihn im tiefsten bewegt; aus den dem Kunstwerk zugrunde liegenden Einheiten, also aus Stoff, Werkzeug, Masse, Linie, Farbe, Lust und schöpferischer Hand wird ein Neues, bisher nicht Vorhandenes: Nämlich das Kunstwerk. Der „geniale Wurf" macht die Kunst. Verhaßt ist das träge Steckenbleiben; der Gunst der Sekunde gilt seine Begeisterung: Lieber unfertig soll das Werk erscheinen, wenn nur das Sammeln in einem glücklichen Augenblick gelingt. Das was ein solcher Meister schafft, der im Augenblicke tiefster Erkenntnis des Wesens der Kunst sich ausgibt, plötzlich, rücksichtslos, ganz — das ist Malerei. Ein Maler wie Manet habe einen Massengedanken aus dem rein Malerischen geschaffen: alles das, was diese Kunst zu geben vermag, nachdem Jahrhunderte an ihr gewirkt haben. Er wollte nichts, als unseren Sinnen, lediglich den Sinnen, die schönsten Eindrücke geben, den schönsten Stoff, die schönste Farbe, die Sammlung alles dessen, was wir verstreut und vermischt in der Natur finden. Im tiefen Erfassen eines Stückes Leben steckt die Kunst; hier ruht das Schöne, das wir vom heutigen Tage erwarten können. Das Ergebnis des Schönen aber ist das Glücksbewußtsein, das uns bei dem Genuß vollkommener Werke beseelt. Als die große Tat erscheint, daß Manet die Malerei als Flächenkunst erkannte; die rücksichtslose Unterdrückung alles dessen, was das Auge zu plastischen Vorstellungen verführte.

Auch die Kunstgeschichte lehrt Meier die Richtigkeit seiner Ansichten. Die Einheit unterscheidet die Meister untereinander, die Summe der Einheiten einer Zeit, eines Volkes geben die Einheit des Stiles. Nur das ist der Erinnerung wert, was sich durch gewisse Eigentümlichkeiten vor den anderen auszeichnet, das der Kunst einen neuen Weg wies. Mit Bellini setzt dies ein, wandelt

Digitized by Google

über Giorgione und Tizian zu Tintoretto und Greco, zu Rubens und darüber weg zu Velasquez und Rembrandt. Von da über Goya, Hogarth und Watteau gelangt man zu Constable und Delacroix, zu Corot, Courbet, Manet. Die Mittel des Malers wachsen, die Bereicherung, der Fortschritt liegt in dem Auswachsen des rein Malerischen. Dies fehlt in der Kunst vor Bellini, es wird mit den wachsenden Zeiten reicher und reicher. Die Zeit wandelt sich und fordert neuen Ausdruck. Die moderne Malerei ist der vollendete Ausdruck unserer Zeit, sie ist also in dieser Zeit die allein berechtigte Malerei.

An einem Beispiel sei diese Auffassung dargelegt, an van Gogh. Er malte seine Bilder nicht, heißt es bei Meier-Gräfe, er stieß sie aus wie mit vor Anstrengung kochendem Atem; er trug eine Sonne im Kopf und einen Orkan im Herzen. Alles, was er anfaßte, war eine ungeheuerliche Steigerung. Es war schauerlich anzusehen, wie er malte; es war ein Exzeß ungeheuerlicher Art, bei dem die Farbe wie Blut herumspritzte; er machte die Malerei nicht mit den Händen, sondern mit den nackten Sinnen; es wurden ihm besondere Organe; er vermischte sich mit der Natur, die er machte; malte sich selbst in diesen lodernden Wolken, in denen tausend Sonnen der Erde Zerstörung drohen, in diesen entsetzlich zum Himmel aufschreienden Bäumen, in der schrecklichen Weite seiner Ebenen. Er machte Animalkunst, eine solche, die immer ganz und gar lebensfähig, ganz Kraft ist: und Kraft ist immer Schönheit. Seine Farbengebung ist Preußischblau, reines Gelb bis Orange, Smaragd und Veronesegrün und Rot. Er wagte die gefährlichsten Zusammenstellungen, setzte ein knallig helles Preußischblau neben das süßeste Rot, aber wählte die Qualitäten so sicher, goß zum Beispiel um die ebengenannte Zusammenstellung eine solche Masse von gelben und tiefgrünen Tönen, daß das Gewagteste wie das Natürlichste erscheint. Die Natur ist nur benutzt, um durch eine zufällige anormale Häufung starker Linien, die in immer neuen Flächen verschwinden, den Reichtum des Teppichhaften zu vergrößern. Wenn es gelänge, sagt Meier-Gräfe, solche Werke auf große Flächen zu übertragen und sie dauerhaft zu machen, könnte man sich der Einbildung hingeben, das Schmuckmittel gewonnen zu haben, das den Mosaiken der Alten gleichkommt und mit der Pracht die Vornehmheit des Gobelins vereint.

Digitized by Google

Nun verſteht man erſt, was Meier-Gräfe mit ſeiner Schilderung der Werke van Goghs will. Die Raſchheit im Schaffen, die Gebundenheit in der einmal gefaßten künſtleriſchen Abſicht, der Verzicht auf jede Nebenabſicht und auf jede während des Schaffens entſtehende Erwägung, die blitzartig ſchnelle Darſtellung des blitzartig ſchnell erfaßten Eindrucks iſt ihm die wahre, die einzige Kunſt.

Ich will nicht viel Kritik üben an dieſer Auffaſſung. Denn mir ſcheint dies zwecklos. Die Äſthetik iſt ja allezeit eine nachträgliche Erklärung unbegriffener Empfindungen geweſen, ſo wiſſenſchaftlich ſie aufbegehrte. Ändert ſich die Empfindung in den Künſtlern und Kunſtſinnigen, ſo iſt nur noch ein kurzer Weg bis zum Umfall der Äſthetik. Der Streit wird mit anderen Waffen geführt. Es handelt ſich darum: Wird es den nun in den Vordergrund geſtellten Künſtlern gelingen, die „Suggeſtion“ auf die Menge auszuüben, die von Böcklin nach langen Jahren der Ablehnung, des Widerwillens, jetzt auf ſo viele übergeht. Max Nordau, den ich für keinen ſehr geſcheiten Menſchen, ſondern für einen Vertreter fach- und flachwiſſenſchaftlicher Erkenntnis halte, hat in ſeinem Pſychiatrikerdünkel ganz recht, wenn er davon ſpricht, daß alle die Künſtler, die er nicht verſteht, Narren ſind, die andere zu Narren machen. Nur iſt das zu bedenken, daß hier der Narr klüger iſt, als der ſich weiſe Dünkende. Denn in der Kunſt iſt die Täuſchung ein ſtarkes Mittel zur Erkenntnis der Wahrheit. Meier-Gräfe ſpottet zwar über die Seiltänzerweisheit, daß jede Art ihr Für und Wider habe: Man müßte ſich entſcheiden! Er wird darin recht behalten, wenn die deutſchen Künſtler mit ihm in der raſchen und ſtarken Verwirklichung eines rein maleriſchen Gedankens die einzige, die allein hohe Kunſt anſehen. Vielleicht gelingt es, die Maſſen hierfür zu gewinnen — wahrſcheinlich ſcheint es mir freilich nicht.

Die Äſthetik Meier-Gräfes wird ſicher die Welt nicht umwandeln. Denn ſie iſt ein recht armſeliges Gebäck, ein Blätterteig mit eingefügtem Zuckerpapp, der zerbröckelt, ſowie man darauf beißt. Warum iſt nicht eine Kunſt aus der Zweiheit oder Vielheit möglich? Warum iſt der Künſtler an den erſten Gedanken gebunden? Warum muß er ihn ſchnell ausführen? Oder iſt Goethes Fauſt kein Kunſtwerk? All dieſe Dinge ſcheinen mir mit dem Weſen der Kunſt nicht mehr zu tun zu haben, als der ſo arg

Digitized by Google

verläſterte Inhalt oder das Anlehnen an einen älteren Meiſter. Wiſſen wir doch von vielen alten und neuen hochverehrten Meiſtern, daß ſie in ihren Schöpfungen ſchwankten, daß ſie änderten, verbeſſerten, daß ſie ein Werk beiſeite ſetzten, um ſich zu ſammeln, und daß ſie dann aufs neue, mit nach ihrer Anſicht geklärter Erkenntnis die urſprünglichen Kunſtgedanken — die Einheit — umgeſtalteten. So handelte auch Böcklin. Er wollte ſachlich deutlich ſein und er hat dies in hohem Grade erreicht: Ihm war die Farbe ein Mittel dazu, das, was er verdeutlichen wollte, zur ſtärkſten Klarheit zu bringen. Denn er war ein Schilderer und das iſt ja im Holländiſchen ſo viel als Maler. Wer unter den älteren Künſtlern nicht gleiche Abſichten hatte, den mißachtete Böcklin. Darin war er einſeitig im höchſten Grade: Aber man zeige mir den Künſtler von feſtem, ſchöpferiſchem Rückgrat, der nicht einſeitig iſt. Wäre Kunſtgeſchichte und Äſthetik nichts anderes, als das Einſchwören ſeiner Überzeugungen auf einen ſolchen Künſtler, auf eine beſtimmte Gruppenanſicht, ſo wäre ihr Beruf ſehr einfach, die bei den Künſtlern übliche Verachtung berechtigt. Die Künſtler ſind aber nicht, und die großen Künſtler am wenigſten, die weitblickenden und gerechten Beurteiler vieler Art Kunſt. Denn ſie verſtehen nur ihre eigene und können dieſe nur deshalb frei und unbeeinflußt entwickeln, weil ſie für andere Erwägungen unzugänglich ſind und ſein ſollen.

Das aber iſt einer der häßlichen Züge im deutſchen Kunſtſchreibertum, daß es auf die Parteimacherei ausgeht. Dieſe Jüngſten ſind um keinen Deut klüger, um keinen Deut künſtleriſcher, als die Älteren es waren. Sie wollen nur ihre Kunſt für ſich haben; wollen das Glück genießen, anderen ſagen zu können: Du verſtehſt nichts von Kunſt! Es iſt die Luſt, die anderen auszuſchließen bei ihrem Auftreten nur zu oft entſcheidend.

Mir aber will ſcheinen, daß das Ziel aller Kunſtbetrachtung ſein ſoll, mitzuraten und mitzutaten. Mit freudigem Erſtaunen ſah ich in neueren Ausſtellungen die Kraft im Ausdruck wachſen, die Sicherheit des breiten Pinſelſtriches ſich mehren. Da ſprühten Wirkungen aus der Leinwand hervor, wie ſie eine fein vertriebene, in die Einzelheiten ſich vertiefende Malerei nicht zu ſchaffen vermag. Da zeigen ſich junge Beſtrebungen, die nach neuer Würdigung ringen und denen man mit dem Wunſche gegenübertreten muß, ſie ihren Zielen und ihrem Erreichen nach zu verſtehen.

Digitized by Google

Denn hundertfältig hat uns die Geschichte des 19. Jahrhunderts gelehrt, daß ein neues Schönes nicht sofort begriffen wird. Der Schriftsteller, der diese Kunst mit begeisterten Worten würdigen lehrt, ist hochwillkommen; wenn er diese aber als die einzige feiert, ist er sicher auf einem Irrwege. Dann begrenzt, beschränkt er den Ausblick. Und dann noch eines: Meier-Gräfe erkennt selbst, nur sehr wenigen, nur ganz Auserwählten sei es möglich, zu dieser Kunst und ihrem Verständnis emporzusteigen. Es ist die Theorie des auserwählten Volkes, die sich hier geltend macht: Die Kunst in ihrer Vollendung ist etwas so Verfeinertes, daß es nie möglich sein wird, sie der Masse zugänglich zu machen. Sie verlöre wohl gar unter dem Beifall der Menge! Es liegt nicht in der Absicht, diesen zu erringen. Eine aristokratische Kunst auch diese, aber eine Kunst für eine Aristokratie von Feinschmeckern! eine deutsche Kunst für solche, die in Paris dinieren lernten und die wissen, daß man gut tut, mitten zwischen der erlesensten Fremdartigkeit brutalen Gänsebraten mit Gurkensalat zu geben. Soll wieder die Kritik durchsetzen, daß wir die Kunst von gestern hassen und verachten lernen, um sie übermorgen als historisch berechtigt wieder zu begreifen? Oder ist es nicht klüger, so zu wirtschaften, wie es die Engländer tun, die nicht leicht einen Wert ganz aufgeben, den sie einmal zu schätzen gelernt haben.

Daß eine Neue Kunst möglich sei, daß ein Umbilden der Formen erreichbar ist und daß sich aus diesem eine seelische Befriedigung schöpfen lasse, dafür ist meines Ermessens schon heute der Beweis geliefert. Ob aber damit der Welt geholfen ist? Die Neuesten führen auch heute noch das französische Wort im Munde: l'art pour l'art! Es ist dies schwerlich mehr als ein Notschrei. Ihm entgegen steht der heftige Vorwurf, daß die Kunst sich dem Volk entfremde, daß sie von ihm nicht verstanden werde. Die Gänge und Gedanken der Neuen Kunst scheinen auch mir viel zu fein, als daß sie dieses Zusammenfassen aller zu einem Volksgeschmack herbeiführen könnten, nach dem wir so sehnsüchtig rufen hören.

Von der Massenverbreitung der Kunstwerke durch den Kunstmarkt, von einer weiteren Demokratisierung für die Kunst neue Erfolge zu erwarten, haben wohl alle verlernt, die mitarbeiteten am Werke. Ihr Zug ist unbedingt aristokratisch, ihre Kräfte liegen

Digitized by

in den Wenigen, den Starken, den Einzelnen. Ein Volk von Meistern ist nicht zu erhoffen, wohl aber ein Volk, das seine Meister versteht, das sie bewundert, ihnen geistig gehorcht, sich an ihnen erhebt; das sich ihnen nähert, mit ihnen aus dem Born der Fülle trinkt. Die Kunst kann allen einen heilsamen Trunk geben. Der Gedanke, daß ein künstlerisches Zeitalter das wissenschaftliche zu ersetzen beginne, und daß darin ein geistiger Fortschritt, ein Schritt zum Frieden, zur Einheit zu begrüßen sei, bricht sich mehr und mehr Bahn.

Schwerlich aber wird die Kunst das Volk zu erziehen vermögen. Sie ist die Frucht des Volksgeistes, nicht sein Nährboden. Wie das Volk ist, wird die Kunst sein. Das Verständnis zwischen unten und oben ist im 19. Jahrhundert inniger geworden; trotz sozialer Kämpfe haben wir uns geistig genähert; die Stände rückten zusammen, die Schulung durch ein reicheres Volksleben hat die schwere Scheidung in der Zeit unserer staatlichen Schwäche zu überwinden begonnen, jene Zeit gelehrtester Philosophie hier und der platteſten Unwissenheit dort.

Wer das Schaffen des deutschen Volksgeistes genauer beobachtet, der sieht, daß das tiefste und ernsteste Streben auf Einheit der Bildung ausgeht, dadurch die Zerfahrenheit, in die uns ein Jahrhundert falscher, volksfremder Idealität geführt hat, zu überwinden. Die lebendigen Kräfte des Volkes zusammenzufassen ist das Ziel, trotz aller auseinandertreibender Strömungen, trotz sozialer Kämpfe zwischen den einzelnen Ständen. Die Kunst hat in diesem Bemühen eine Aufgabe zu lösen. Sie kann eine vielen verständliche Sprache sprechen und sie wird ein wirkliches Dasein nur dann führen können, wenn sie dies tut. Will man ihre großen Ziele kennen, so darf man freilich die im Winkel ihrer Sonderweisheit sitzenden Sachverständigen nicht fragen, sondern jene, die an die Gesamtheit des Volkes, an die Menschheit denken.

Da ist des Grafen Tolstoi merkwürdiges Buch. Er verzweifelt am Wert der ganzen Kunst, weil sie nur für die Reichen, Müßigen da sei; er schlägt vor, die Künstler sollten das werden, was die Sachverständigen Dilettanten nennen; der Künstlerstand solle beseitigt werden, damit die Künstelei schwinde. Die furchtbare Gewalt seiner Logik ruft ein Wehe in unser ganzes Getriebe. Es erscheint ihm kaum so närrisch als verbrecherisch, weil es nicht

Digitized by Google

jener Armen gedenkt, denen zu helfen, denen zu leben höchste Menschenpflicht sei. Rückbildung des ganzen Volkes zu einfachen Sitten, Rückbildung der Wissenschaften, der Künste! Solcher Klang zog schon einmal durch die Welt, wenn auch nach anderer Weise. Es war das Ziel Rousseaus. Das Glück, das er erträumte, kam nicht; aber es kam die Umwälzung, die dem modernen Leben die Bahnen öffnete.

Da ist Walter Crane, der Sozialdemokrat, der jetzt an der Spitze der englischen Kunstlehranstalten steht. Der Gedanke, jedes Menschendasein auf gleiche Bedingungen zu begründen und die Arbeit zu organisieren, ist gewiß sehr ernst und groß. Ich verstehe wohl, daß dadurch eine Volkskunst erreichbar wäre; denn ich weiß sehr gut, daß eine solche nur dort blüht, wo eine Volkskultur besteht, nämlich eine Gemeinsamkeit der ganzen Volksmasse in wenigstens annähernder geistiger Bildung, in gleichen Gebräuchen, gleichen Lebenszielen. Daß nicht die Kunst die Kultur schafft, ist wohl jetzt keinem mehr zweifelhaft. Die Kunst ist vielmehr Ausdruck des Volkslebens und je stärker sich dieses in ein geistiges Oben und Unten scheidet, desto stärker muß dieser Unterschied in der Kunst sich zeigen. Der Zug der Zeit ging lange leider nicht auf Volkskunst aus, sondern gegen diese: auf Kunst des Unterrichteten im Gegensatz zu der der Unkundigen. Und selten trifft ein Unterrichteter den passenden Ton für die Unkundigen; seltener noch bleibt ein Unkundiger das, was er war, sobald er wirkliche Kunst zu bieten hat. Er reißt sich los von seinen Genossen und drängt sich in den Kreis der Oberen.

Große Aufgaben tragen wir ins neue Jahrhundert. Es soll uns wieder die geistige Einheit, das Volk in der Gemeinsamkeit der Ziele schaffen, dessen wir verlustig gingen. Nicht durch Anhäufen von Wissen, nicht durch starres Festhalten am Alten, nicht durch Hasten nach Neuem wird das möglich sein, sondern durch starke Arbeit an uns selbst. Das Ziel dieser sollte für alle gleich sein: Für den, der malt oder bildet, baut oder schreibt. Wir, die besser Unterrichteten, sollen suchen, allen verständlich zu werden; wir sollen allen ermöglichen, sich zum Verständnis dessen zu erheben, was wahr, groß, hoffnungsreich ist; was geistig erhebt, sittlich stärkt, unsere Beziehungen zum Ewigen klärt, uns in einem Glauben an das Höchste vereint.

Das Höchste ist einfach, die Wahrheit ist immer schlicht.

Digitized by Google

Wenn es uns gelingt, in Form und Inhalt reich und zugleich schlicht zu werden, dann werden wir eine Kunst schaffen lernen, die eine Versöhnung darzustellen vermag; die ein geistiges Gut aller werden kann; die eine Gemeinschaft des ganzen deutschen Volkes in sich birgt. Plattheit und Verstiegenheit, Roheit und Verbildung, Unwissen und Überwissen, Seichtheit in Glauben und Nichtglauben, Enge und Anmaßung in der Wissenschaft — all dies sind Folgen des Mangels einheitlicher Lebensweisheit und Lebensform, sind Kinder der trennenden Mächte. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts war die Aufklärung, an sich eine so edle Geistesrichtung, zum Feind der Vertiefung geworden. Die Plattheit ist in anderer Form wiedergekehrt: Am Ende des Jahrhunderts war es der Idealismus, das Ding, für das wir Deutsche nicht einmal einen deutschen Namen haben. Nicht Idealismus tut uns not, sondern bürgerliche Tugend: Treue, Mannhaftigkeit, Opferbereitschaft, Kraft, Klarheit im Wollen. Das Streben muß auf ein Inneres, nicht auf ein Äußeres gerichtet sein; auf die Ausbildung alles Großen und Guten in uns. Wir sollen aber nicht einem Begriff, einer Vorstellung des vermeintlich Besseren in einer Welt des Gedankens nachjagen. Jedem Menschen gab Gott Kräfte auf den Lebensweg, besondere Gaben. Sie zur Vollendung führen und damit dem Ganzen nützen, aus Eigenem ein der Allgemeinheit Dienendes schaffen — das ist die Aufgabe der Zukunft!

Die 1. Auflage vollendet Dresden, den 7. Februar 1899.
Die 2. Auflage vollendet Dresden, den 7. Februar 1900.
Die 3. Auflage vollendet Dresden, den 12. Oktober 1906.

Digitized by Google

Annalen.

1800. Goethes Propyläen gehen ein. Statue des alten Deſſauer in Berlin von G. Schadow. Schellings Syſtem des transzendentalen Idealismus. Fr. W. v. Erdmannsdorf †. Fr. Gilly †.

1801—08. Wilhelm v. Humboldt in Rom.

1802. Schick kommt nach Rom.

1803. Runges Tageszeiten.

1804. Rauch wird Bildhauer. Schinkel in Italien. Rumohr wird in Dresden Katholik. Kronprinz Ludwig I. in Rom.

1805. Die Brüder Riepenhauſen und Rauch gehen nach Rom. Schedels Max-Joſeftor in München. Goethes Schrift: Winckelmann und ſein Jahrhundert. H. H. Meyers Kunſtgeſchichte. Die Preisausſchreiben der Weimarer Freunde der Kunſt werden eingeſtellt.

1806. Zauners Denkmal Kaiſer Joſefs II. in Wien. Overbeck kommt nach Wien. Wiener Präraffaeliten. Peter von Langer wird Direktor der Münchener Akademie. L. Tieck in Rom.

1807. Reinharts Kunſtſtreit mit H. H. Meyer. Schellings Rede: Über das Verhältnis der bildenden Künſte zur Natur. Angelika Kauffmann †. Hackert †.

1809. Gau geht nach Paris.

1810. Wilhelm Schadow geht nach Rom, Hittorf nach Paris. Runge †.

1811. Cornelius kommt nach Rom, J. Schnorr v. Carolsfeld nach Wien.

1812. Albrecht Adams Schlachtenbilder. J. F. A. Tiſchbein †.

1813. Anton Graff †. Overbeck wird katholiſch.

1814. Klenze kommt nach München. W. Schadow wird katholiſch. Pläne für ein Befreiungsdenkmal.

1815. Die Malereien der Caſa Bartholdy werden begonnen. Schinkels Berliner Bautätigkeit beginnt. Carus' Briefe über Landſchaftsmalerei. Solgers: Vier Geſpräche über das Schöne und die Kunſt.

1816. G. Schadow wird Direktor der Berliner Akademie. Wach in Berlin. Klenzes Glyptothek in München begonnen.

1816—23. Niebuhr, Geſandter in Rom.

1817—21. Ludwig I. mehrfach in Rom.

1817. Friedrich wird Profeſſor in Dresden. Rauchs Statue Bülows; Fresken der Villa Maſſimi begonnen. Gaus Reiſen nach Sizilien.

1818. Schopenhauers Werk: Die Welt als Wille und Vorſtellung. A. W. Schlegels: Vorträge über Kunſtgeſchichte; Schnorr in Rom; Füger †.

Digitized by Google

1819. Vollendung der Fresken in Casa Bartholdy. G. Schadow vollendet das Blücherdenkmal. W. Schadow geht nach Berlin, Cornelius nach München; Dahl wird Professor in Dresden.

1820. Cornelius wird Akademiedirektor in Düsseldorf; Kügelgen wird ermordet. Stieglitz' Lehrbuch der Gotik. Schnorrs Fresken in der Villa Massimi.

1821. G. Schadows Lutherstatue in Wittenberg; Kaulbach in Düsseldorf.

1823. Beginn der Bautätigkeit am Kölner Dom; Ludwig Richter und Riedel in Rom.

1824. Nobiles Burgtor in Wien erbaut. Peter von Langer †.

1825. Ludwig I. wird König von Bayern; Schinkels Museum begonnen. Kaulbach in München. Füßli †.

1826. Rietschel kommt in Rauchs Werkstätte; W. Schadow wird Direktor in Düsseldorf; K. F. Lessings erste Erfolge; Der Schornsche Kunststreit; Der Bau der Pinakothek begonnen; Klenzes Allerheiligenkirche in München begonnen; Fr. Weinbrenner †.

1827. Schnorr und Schwind kommen nach München, Führich nach Rom. Rumohrs Italienische Forschungen beginnen zu erscheinen. Wilhelm Stiers Versuche im protestantischen Kirchenbau.

1828. Retzschs Faustbilder.

1829. Krügers Berliner Parade; Rottmann beginnt die Fresken im Hofgarten zu München. Morgenstern geht nach München; Gärtners Ludwigskirche in München begonnen; Semper in Paris; J. H. W. Tischbein †. K. W. F. v. Schlegel †.

um 1830. Die Hamburger Landschafter gehen nach München und Düsseldorf; Bürkel u. a. dort tätig.

1830. Leop. Roberts geschichtliche Genrebilder. Große Erfolge der Düsseldorfer auf der Berliner Ausstellung; Rietschel in Italien; Walhalla in Regensburg begonnen; Weißes Ästhetik erscheint.

1831. Heines Ausstellungsberichte aus Paris.

1832. Goethe †. Schinkels Bauakademie begonnen.

1833. Karl Werner geht nach Italien. Menzels Zeichnungen: Künstlers Erdenwallen.

1834. Rottmann geht nach Griechenland. Andreas Achenbachs Tätigkeit beginnt. Semper wird Professor in Dresden.

1834/35. Der Streit zwischen Semper und Kugler über die Farbigkeit der griechischen Architektur.

1835. Klenzes Festsaalbau in München; Hegels Vorlesungen über Ästhetik beginnen zu erscheinen; Wilhelm v. Humboldt †.

1836. K. F. Lessings Hussitenpredigt vollendet; Des Grafen Raczynski Histoire de l'art moderne beginnt zu erscheinen; Menzels erste Ölbilder; Ludwig Richter geht nach Dresden; Försters Bauzeitung beginnt zu erscheinen; seit 1836 Blüte der Düsseldorfer Genremalerei.

1837. Kaulbach vollendet die Hunnenschlacht; Fr. Kuglers Handbuch der Geschichte der Malerei. Krauses Schrift: Abriß der Ästhetik.

1838. Hähnel nach Dresden berufen. Louis Gurlitt geht nach Italien. Th. Hansen geht nach Griechenland. Beginn von Heideloffs Veröffentlichungen über mittelalterliche Stile.

Digitized by Google

1839. Beginn der Malereien auf dem Apollinarisberge. J. Hübner nach Dresden berufen. Gau beginnt die Kirche S. Clotilde in Paris. Steffeck in Paris. Rauch beginnt das Denkmal Friedrichs des Großen. Kaulbach in Italien. A. Koch †.

1840. Friedrich Wilhelm IV. kommt zur Regierung. Rethel beginnt die Fresken in Aachen. Cornelius vollendet das Jüngste Gericht, Overbeck das Magnifikat der Künste.

1841. Sempers Theater in Dresden vollendet. Gründung des Vereins Berliner Künstler; Cornelius geht nach Berlin; Gärtner beginnt die Feldherrenhalle in München. Gründung des Kölner Dombauvereins. A. Reichensperger wird dessen Schriftführer. Kuglers Kunstgeschichte erscheint. Danneker †. Schinkel †.

1842. Menzels Illustrationen zum Leben Friedrichs des Großen vollendet. Walhalla in Regensburg geweiht. Befreiungshalle in Kehlheim begonnen. Beginn des Turmbaues am Kölner Dom. Bunsens Schrift „Über Protestantischen Kirchenbau". Beginn der Architektentage.

1843. Gallaits und de Biefves Bilder in Deutschland aufgestellt. Andreas Achenbach geht nach Italien. Böttichers Tektonik der Hellenen beginnt zu erscheinen. Schnaases Geschichte der Kunst erscheint. Rumohr †.

1844. Gründung der Münchner „Fliegenden Blätter". Thorwaldsen †. Gustav Richter geht nach Paris.

1845. Cornelius vollendet den Entwurf für den Campo santo in Berlin. Stüler vollendet das Neue Museum in Berlin. Scott beginnt die Hamburger Nikolaikirche. Sempers Schrift: „Über Protestantischen Kirchenbau". Oswald Achenbachs italienische Landschaften. A. Springers kritische Tätigkeit beginnt. Lotzes Schrift „Über den Begriff der Schönheit". Danhauser †. Wach †. Aug. Wilhelm v. Schlegel †.

1846. Klenzes Propyläen in München begonnen. Th. Hansen kommt nach Wien. Schnorr kommt nach Dresden. Kaulbachs Reinecke Fuchs erscheint. Vischers Ästhetik beginnt zu erscheinen.

1847. Kaulbach beginnt die Treppenhausfresken in Berlin. Friedrich Gärtner †.

1848. König Ludwig I. tritt von der Regierung zurück. Fr. Kuglers Berliner Briefe erscheinen. Schwanthaler †. Josef v. Görres †.

1849. Semper flieht nach London. Hase wird Architekturlehrer in Hannover, Nicolai in Dresden. Arsenal in Wien begonnen. Kaulbach wird Akademiedirektor in München. Menzels Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen vollendet. Rethels Totentanz.

1850. Menzels Bild: Die Tafelrunde Friedrichs des Großen. L. Knaus' erste Erfolge. Leutzes „Washington geht über den Delaware". Böcklin geht nach Rom. Rottmann †. Gottfr. Schadow †. Karl Schorn †.

1851. Weltausstellung in London. Das Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin wird enthüllt. Münchner Preisausschreiben für einen neuen Stil. Menzel malt moderne Gegenstände. Zahlreiche Berliner Maler in Paris. August v. Pettenkofens Tätigkeit beginnt. Ludwig Richters Bilderbücher beginnen zu erscheinen.

1852. L. Knaus und A. Feuerbach gehen nach Paris.

Digitized by Google

1853. Eröffnung der neuen Pinakothek in München. Voit erbaut den Münchner Glaspalast. Leins vollendet die kronprinzliche Villa in Berg bei Stuttgart. Rietschels Lessingstatue vollendet. Schirmer wird Akademiedirektor in Karlsruhe. Hasenclever †. Gau †. Ludwig Tieck †.

1854. Pilotys Gründung der Liga vollendet. Ferstel siegt beim Wettbewerb um die Wiener Votivkirche. Sulpiz Boisserée †.

1855. Weltausstellung in Paris. Schwinds Aschenbrödel. Lenbach kommt nach München. Feuerbach in Venedig. Semper wird Professor in Zürich. Burckhardts Cicerone erscheint.

1856. Piloty Professor an der Akademie zu München. Karl Beckers Venetianische Darstellungen. Gustav Richter vollendet die Auferweckung der Tochter des Jairus. Gründung der Deutschen Kunstgenossenschaft. Peter Krafft †. Franz Kugler †.

1857. Rietschels Goethe-Schillerdenkmal in Weimar enthüllt. Graf Schack kommt nach München. Begas, Lenbach, Böcklin und Feuerbach in Rom. Wettbewerb für das Berliner Rathaus, dem Schmidtschen Entwurfe wird der Wäsemanns vorgezogen. Chr. Rauch †. W. Zanth †. Franz Krüger †.

1858. Piloty in Italien. Knaus' Goldene Hochzeit. Vautiers erste Erfolge. Böcklin wird Lehrer in Weimar.

1859. Stadterweiterung in Wien. Lenbach nach Weimar berufen. Bendemann wird Direktor der Düsseldorfer Akademie. Camphausen beginnt Schlachtenbilder aus dem 19. Jahrhundert zu malen. Schellings Vorlesungen über Philosophie der Kunst erscheinen. Carrieres Ästhetik erscheint. A. Springers kritische Erfolge. Rethel †.

1860. Prellers Odysseelandschaften vollendet. Ramberg kommt nach Weimar. E. v. Gebhardt kommt nach Düsseldorf. Sempers „Stil" beginnt zu erscheinen. Lübkes Grundriß der Kunstgeschichte.

1861. Heinrichshof in Wien von Hansen begonnen; Opernhaus daselbst von Van der Nüll und Siccardsburg begonnen. Eisenacher Konferenz über den protestantischen Kirchenbau. A. von Heyden und andere Berliner, ferner Lier in Paris. Böcklin und Rudolf Henneberg gehen nach Italien. Hartwich schafft die Mainzer Rheinbrücke. Rietschel †.

1862. Feuerbachs Iphigenie. Schillings Jahreszeiten an der Brühlschen Terrasse in Dresden. Pauwels wird Lehrer in Weimar. Ed. Hildebrandts erste Reise um die Erde. W. v. Schadow †. Heinrich Bürkel †. Albrecht Adam †.

1863. Befreiungshalle in Kehlheim vollendet. Wettbewerb um das Wiener Parlamentshaus; Hansen ist Sieger. Hansens großartige Bautätigkeit in Wien. Bohnstedt kehrt aus Rußland zurück. E. v. Gebhardts erste Erfolge. Gabriel Max kommt nach München. Defregger geht nach Paris. Thausings und Jul. Meyers kritische Tätigkeit beginnt. J. W. Schirmer †. Ludwig v. Förster †. H. Hübsch †.

1864. König Maximilian II. †. Marées geht nach Rom. Weißbachs, Gnauths, E. v. Försters Renaissancestudien in Italien. Erste Versuche mit den Renaissancestilen in Berlin. Hitzig vollendet die Börse in Berlin. Reinhold Begas' erste Erfolge in Berlin. Gründung des Österreichischen

Digitized by Google

Museums für Kunst und Industrie in Wien. Pietsch beginnt seine kunstkritische Tätigkeit. Leo von Klenze †. Friedr. Laves †.

1865. Menzel malt am Königsberger Krönungsbilde. Knolls Metzgersprungbrunnen in München vollendet. Viktor Müller kommt nach München. Oberländers erste Erfolge. Pecht beginnt seine kunstkritische Tätigkeit. Rahl †. Stüler †. Heideloff †.

1866. Aufblühen der Schlachtenmalerei: Bleibtreu, Camphausen. Defregger kehrt nach München zurück. Grützner wird Pilotys Schüler. Böcklin geht nach Basel. Kaulbach vollendet die Berliner Wandmalerei. Springers Wege und Ziele der deutschen Kunst, Riegels Biographie des Cornelius erscheinen. Die Zeitschrift für bildende Kunst wird gegründet.

1867. Weltausstellung in Paris. Lenbach kopiert in Madrid alte Bilder für den Grafen Schack. Hauberrisser beginnt das Rathaus zu München. Wettbewerb um die Pläne für die k. k. Hofmuseen in Wien. Ende & Boekmanns Rotes Schloß in Berlin vollendet. Gründung des Kunstgewerbemuseums in Berlin. K. E. O. Fritschs (Deutsche Bauzeitung) und Woltmanns kritische Tätigkeit beginnen. Max' Märtyrerin. Cornelius †. Morgenstern †. Hittorf †.

1868. Makarts Todsünden. R. Hennebergs Jagd nach dem Glück. Wettbewerb um das Wiener Rathaus; Fr. Schmidt ist Sieger. König Ludwig II. beginnt Linderhof. Lotze: Geschichte der Ästhetik. Genelli †. Van der Nüll †. Siccardsburg †. Hans Gasser †. Ed. Hildebrandt †.

1869. Internationale Ausstellung in München. Courbet und Munkaczy machen Aufsehen in München. Feuerbachs Gastmahl des Plato wird abgelehnt. Leibls Einfluß beginnt. Leibl geht nach Paris. Makart geht nach Wien. Internationale Kunstausstellung in Wien. Bayersdorfers Kritik. Wettbewerb für den Berliner Dom. Köstlins Ästhetik erscheint. Bürkel †. Carus †. Overbeck †.

1870. Austreibung der Deutschen aus Frankreich. Erneutes Aufblühen der Schlachtenmalerei: Adam, Braun, Lang. Feuerbachs Medea.

1871. Velarien A. v. Werners zum Truppeneinzug in Berlin. Internationale Ausstellung in Wien. Semper geht nach Wien. Semper schafft die neuen Pläne für das Dresdner Theater. Die Gründerbautätigkeit fängt an. Beginnendes Übergewicht der deutschen Renaissance in Baukunst und Kunstgewerbe. Begas' Schillerdenkmal in Berlin enthüllt. M. v. Schwind †. Theodor Horschelt †. Viktor Müller †.

1872. Erster Wettbewerb für das Reichshaus in Berlin: L. Bohnstedt Sieger. Wettbewerb um das Hamburger Rathaus: Bluntschli und Mylius sind Sieger. Lucae gewinnt den Preis für das Stadttheater in Frankfurt a. M. Gnauths Bautätigkeit in Stuttgart. Munkaczy und Liebermann in Paris. Leibl zieht sich zurück. Tilgners erste Erfolge. Gustav Richter vollendet das Bild: Pyramidenbau. J. Schnorr von Carolsfeld †.

1873. Wiener Weltausstellung. Der Krach. Ende der Gründerzeit. Makarts Catarina Cornaro. Feuerbach in Wien. Stracks Siegesdenkmal in Berlin vollendet. E. v. Gebhardt wird Professor in Düsseldorf. Peter

Digitized by Google

Janſſens Rathausbilder in Creſeld vollendet. Lübkes Geſchichte der deutſchen Renaiſſance. Winterhalter †.

1874. Piloty Akademiedirektor in München. Knaus geht nach Berlin. Gedon vollendet das Haus des Grafen Schack. Ebe verwendet zuerſt in Berlin Farbe an der Außenanſicht des Palais Pringsheim. Gründung des Verbandes deutſcher Architektenvereine. Adolf Hildebrand geht nach Florenz. Thoma in Italien. Bayersdorfers Kritik der deutſchen Kunſt. Ed. Schleich †. W. v. Kaulbach †. Graf Raczynski †.

1875. Menzels Eiſenwalzwerk. Hermans Bild: In der Morgendämmerung. Bokelmanns erſte Darſtellungen ernſten ſtädtiſchen Lebens. A. v. Werner, Direktor der Berliner Akademie. E. v. Bandels Hermann-Denkmal enthüllt. Böcklin in München. Riegels Geſchichte der neuen deutſchen Kunſt erſcheint. Franz-Dreber †.

1876. Weltausſtellung in Philadelphia. Niederlage des deutſchen Kunſtgewerbes. Ausſtellung von „Unſerer Väter Werk“ in München. Begas' Menzelbüſte. A. v. Werners Kaiſerproklamation. Spangenbergs Zug des Todes. Böcklin geht nach Florenz. Uebers Geſchichte der modernen Kunſt. Fechners Vorſchule der Äſthetik erſcheint. Henneberg †. Führich †.

1877. Makarts Karl V. Fr. v. Uhde wird Maler. Pechts deutſche Künſtler im 19. Jahrhundert beginnen zu erſcheinen. Philipp Veit †.

1878. Weltausſtellung in Paris. König Ludwig II. beginnt den Bau von Schloß Herrenchiemſee. Sempers neues Theater in Dresden vollendet. Leibls Bauernkonferenz. Prell beginnt die Malereien im Architektenhaus in Berlin. Klingers Chriſtuszyklus. Preller †. Rich. Lucae †.

1879. Internationale Ausſtellung in München. Franzöſiſche Bilder in München. Piglheins Moritur in Deo. Uhde geht nach Paris. Licht wird Stadtbaudirektor in Leipzig. Georg Hirths Buch: Das deutſche Zimmer. Semper †. Ittenbach †.

1880. Vollendung des Kölner Doms. Ilg weiſt auf den Barockſtil hin. Schapers Goetheſtatue vollendet. Dietz' Gänſedieb in Dresden. K. F. Leſſing †. Feuerbach †. Ed. Oppler †. Martin Gropius †. Strack †. Alfred Woltmann †.

1881. Gropius und Schmieden vollenden die Kunſtgewerbeſchule in Berlin. Sulzes Schrift „Über Proteſtantiſchen Kirchenbau“. Friedrich Hitzig †. Martin Gensler †. H. Nicolai †.

1882. Zweiter Wettbewerb für das Reichstagsgebäude: Wallot und Thierſch erhalten erſte Preiſe. Internationale Ausſtellung in Wien. Wereſchtſchagins Bilder in Deutſchland ausgeſtellt. Leibls Bild: In der Kirche. Uhde in Holland. Schaslers Buch: Das Syſtem der Künſte erſcheint. A. Lier †. J. Hübner †. Hermann Hettner †.

1883. Internationale Ausſtellung in München. Uhdes Trommlerübung. Löfftz' Pietà. Claus Meyers Nähſchule. Schillings und Weißbachs Siegesdenkmal auf dem Niederwald enthüllt. Böcklinausſtellung in Berlin. Gründung des Verbandes Deutſcher Kunſtgewerbevereine. Heinrich v. Ferſtel †. Gedon †. A. Riedel †.

1884. Liebermann in Berlin. Uhdes: Laſſet die Kindlein zu mir kommen.

Ausstellung der Werke Adolf Hildebrands in Berlin. Treus Schrift: „Sollen wir unsere Statuen bemalen?“ Versuche mit farbiger Bildnerei. Anfänge japanischen Einflusses in Deutschland. Makart †. L. Richter †. Gustav Richter †. Adolf Gnauth †. Moritz Thausing †.

1885. Wettbewerb um das Reichsgerichtsgebäude in Leipzig: Hoffmann und Dybwad erhalten den ersten Preis. Pigheins Panorama. Pechts „Kunst für Alle“ beginnt zu erscheinen. Camphausen †. Spitzweg †. L. Bohnstedt †.

1886. Internationale Ausstellung in Berlin. Herkomers Miß Grant. Friedr. Aug. von Kaulbach Akademiedirektor in München. Uhdes Abendmahl. Klingers Parisurteil. Max Schaslers Ästhetik erscheint. Karl v. Piloty †. Karl Schlüter †. Gottfr. Neureuther †. Friedrich Voltz †.

1887. Beginn der Aufnahme des Barock in Baukunst und Kunstgewerbe. Thiersch beginnt das Justizgebäude in München. Marées' Ausstellung in Berlin. Göllers Buch: Ästhetik der Architektur. Helferichs Buch: Neue Kunst. E. v. Hartmanns Deutsche Ästhetik seit Kant. Avenarius gründet den Kunstwart. Marées †. Rudolf Jordan †.

1888. Internationale Ausstellung in München. Liebermanns erster Erfolg in München. Griesebachs Tätigkeit in Berlin tritt hervor. Siemerings Siegesdenkmal in Leipzig vollendet. Englische Einflüsse beginnen sich geltend zu machen.

1889. Weltausstellung in Paris. Stucks erste Erfolge. E. Bendemann †. Hermann Kauffmann †. Heilbuth †.

1890. Auf der Ausstellung in München sind die Franzosen, Belgier und Schotten gut vertreten. Sieg der Hellmalerei. Hanfstängls Zeitschrift: Die Kunst unserer Zeit beginnt zu erscheinen. Klingers Pietà. Thoma-Ausstellung in Berlin. „Rembrandt als Erzieher“.

1891—93. Kampfjahre für die neue Kunst in Berlin.

1891. Internationale Kunstausstellung zu Berlin. Die Engländer sind gut vertreten. Internationale Ausstellung in München. Die Skandinavier, Holländer und Schotten treten hervor. Die Wiener Museen von Hasenauer vollendet. Klingers Schrift: Malerei und Zeichnung. Hirths „Aufgaben der Kunstphysiologie“ erscheinen. Th. v. Hansen †. Fr. Schmidt †. Stauffer-Bern †. Anton Springer †.

1892. Internationale Ausstellung in München. Die Hellmalerei tritt zurück. Prell wird Professor in Dresden. Konrad Langes Buch: Künstlerische Erziehung der Jugend.

1893. Weltausstellung in Chicago. Sezession in München. Anfänge mystischer Kunst. Watts und Jan Toroops Bilder in München. Wachsen des englischen Einflusses im Kunstgewerbe. Crane-Ausstellungen in Deutschland. Muthers Geschichte der Malerei. Hildebrands Buch: Das Problem der Form. Karl Müller †.

1894. Wallots Reichstagsgebäude vollendet. Raschdorfs Berliner Dom begonnen. Berliner Tag für Protestantischen Kirchenbau. O. Wagner wird Professor an der Wiener Kunstakademie. Englische Einflüsse auf das Kunstgewerbe. Klinger erlangt größere Anerkennung. Woermanns Buch: Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Pigheim †. Bokelmann †. Hasenauer †. Graf Schack †.

Digitized by Google

1895. Hoffmanns Reichsgericht in Leipzig vollendet. Schwechtens Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche vollendet. Hildebrands Wittelsbachbrunnen in München vollendet. Kuehl wird Professor in Dresden. Die Zeitschrift „Pan" erscheint. August Reichensperger †. Konrad Fiedler †.

1896. Erfolg der Worpsweder auf der Münchener Ausstellung. Schmitz' Kyffhäuserdenkmal vollendet. Lichts Grassimuseum in Leipzig vollendet. Klingers Salome. Viktor Tilgner †. Bestrebungen für die Plakatkunst beginnen.

1897. Kaiser Wilhelmdenkmal in Berlin vollendet. Einweihung des Hamburger Rathauses. Thierschs Justizgebäude in München vollendet. Klingers Christus in Olymp. Internationale Ausstellung in Dresden. Meuniers großer Erfolg. Neue Kunst im Kunstgewerbe. Verstärkte Bestrebungen in der Volkskunde. Burckhardt †.

1898. Wettbewerb für das Leipziger Rathaus: H. Licht Sieger. Protestantische Kirche in Jerusalem vollendet. Sezession in Wien. Olbrichs Ausstellungsgebäude. Die Neue Kunst im Gewerbe auf der Münchener Ausstellung. Bautier †. Geselschap †.

1899. Prell vollendet die Malereien im Palazzo Caffarelli in Rom. Künstlerstreit in Wien. Die technischen Hochschulen erlangen das Recht der Erteilung des Doktorgrades. Der Streit des Reichstages mit Wallot, Stuck und Hildebrand. Der Großherzog von Hessen beruft Künstler nach Darmstadt. Ausstellung für christliche Kunst in München. Vorbereitung zur Pariser Weltausstellung: Rasches Fortschreiten der Neuen Kunst im Gewerbe.

1900. Pariser Weltausstellung. Münchner Werkstätten für angewandte Kunst. I. Tag für Denkmalpflege. Leibl †. Munkaczy †. Herm. Riegel †.

1901. Wachsender Einfluß Hildebrandts in München. Darmstädter Künstlerkolonie. Böcklin †. Hermann Grimm †. Conrad Langes „Wesen der Kunst".

1902. Erfolge des neuen Impressionismus (Leistikow, Corinth u. a.). Anerkennung der Kunst Hodlers. Klingers Beethoven. Muthesius' „Stilarchitektur und Baukunst". Otto Eckmann †. K. W. Hase †. F. X. Krauß †.

1903. Neue Bestrebungen in der Baukunst und den vervielfältigenden Künsten. Pecht †. Maison †.

1904. Weltausstellung in St. Louis. Streit um die Bilder G. Klimts in Wien. Volkskundliche Bewegung. Künstlerischer Städtebau. Meier-Gräfes „Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst". Lenbach †.

1905. Uhde malt ein Altarbild für Zwickau. Lichts Leipziger Rathaus. Hofmanns Bautätigkeit in Berlin. Oswald Achenbach †. Menzel †. R. v. Alt †.

1906. Deutsche Jahrhundertausstellung in Berlin. Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden. H. Grisebach †. Chr. Behrens †.

Digitized by Google

Register.

Innerhalb der Klammern bedeutet M. Maler, B. Bildhauer, A. Architekt.

Die Hauptſtellen ſind durch Fettdruck hervorgehoben.

A.

Achenbach, Andreas (M., geb. 1815) **179.** **374.** **377** ff. **594.** **666.** **671.**

Achenbach, Oswald (M., 1827—1905) 374. **377.** **378.** **594.** **666.** **671.**

Achtermann, Wilh. (B., 1799—1884) **270** ff.

Adam, Albrecht (M., 1786—1862) **163.** 304. **336.**

Adam, James (A., †1794) **128.** **129.**

Adam, William (A., †1748) **23.** **69.** **123.** **124.** **128.** **131.**

Adam, Rob. (A., 1728—92) **128.** **129.**

Adler, Fr. (A., geb. 1827) **406.** **447** f. **452.** **606.**

Agnew, William (Kunſthändler) **355.**

Ahlert, Fr. (A.) **247.** **250.** **419.**

Ainmüller, Max Emanuel (M., 1807—70) **278.**

Albani, Franceseo (M., 1578—1660) **8.**

Albert (Prinz-Gemahl v. England, 1819—61) **281** f. **406.**

Aldenhoven, Karl (Kunſthiſtoriker, geb. 1842) **538.**

Alexander, William (M. 1767—1816) **132.**

Amerling, Fr. v. (M., 1803—87) **317.**

Amman, Joſt (M. u. Radierer, 1539—91) **55.** **290.** **637.**

Anderſen, Hans Chriſtian (Dichter 1805—75) **64.** **139.**

Andreae, Aug. Heinr. (A., 1804—46) **428.**

Angelico, Fra (M., 1387—1455) **184.** **209.** **218.**

Appell, Joh. Wilh. (Bibliothekar) **406.**

Armitage, Eduard (M., 1817—96) **278.**

Arioſt (Dichter, 1474—1533) **277.**

Ariſtoteles (Philoſoph, 384—322 v. Chr.) **7.** 10. **17.** **58.** **318.**

Arndt, Ernſt Moritz (Dichter, 1769—1860) **242.**

Arpino, Cavaliere d'. (Gius. Ceſari) (M., 1568—1640) **8.** **277.**

Auerbach, Berthold (Schriftſteller, 1812—82) **353.** **355** f. 360.

Avenarius, Ferdinand (Dichter und Kunſtſchriftſteller, geb. 1856) **655.**

B.

Bahr, Hermann (Kritiker, geb. 1863) **465.**

Bandel, Ernſt v. (B., 1800—76) **394.**

Bandinelli, Baccio (B., 1493—1560) **21.**

Baroccio, Federigo (M. u. Rad. 1528—1612) **8.**

Barry, Charles (A., 1795—1860) **435.** **605.**

Barry, James (M., 1741—1806) **49.** **115.**

Bartholdy, Jak. Sal. (Diplomat 1779—1825) **173.** 202 f. **205.**

Baſtien-Lepage, Jules (M., 1848—84) **474.** **496** f. **676.**

Battoni, Pompeo Girolamo (M., 1708—87) **30.** **147** f.

Digitized by Google

Baum, Paul (M., geb. 1859) 672.
Bäumer, Wilhelm (A., geb. 1829) 406.
Baumgarten, Otto (protestant. Theol., geb. 1858) 450.
Bause, Johann Friedr. (Kupferst. 1738—1814) 650.
Bayersdörfer, Ad. (Kunstschriftsteller) 540. 662.
Becker, Hermann (M. und Kritiker) 1817—85) 366.
Becker, Hermann, d. J. (Kritiker) 143. 165. 169.
Becker, Jakob (M., 1810—72) 167.
Becker, Karl (M., geb. 1820) 329.
Becker, Peter (M., geb. 1828) 665.
Beethoven, Ludwig van (Komponist, 1770—1827) 68. 655.
Begas, Karl (M., 1794—1854) 167. 327 f.
Begas, Reinhold (B., geb. 1831) 396 ff. 404. 540. 566. 615.
Behrens, Christian (B., 1852—1906) 616 f. 647.
Bellini, Jacopo (M., 1400—64) 686 f.
Benda, Julius (A., geb. 1838) 416.
Bendavid, Lazarus (Ästhetiker, 1762—1832) 23.
Bendemann, Ed. Jul. Fr. (M., 1811—89) 116. 230. 232 f. 278. 293. 425.
Bendixen, Siegfried (M. u. Rad., geb. 1784) 139.
Benndorf, Otto (Archäolog, geb. 1838) 299.
Bentham, Archäolog, 239.
Berghem (Berchem), Claas Pietersz (M., 1620—83) 9.
Berlepsch, Hans Ed. v. (M. u. A., geb. 1849) 458.
Bernini, Lorenzo (B. u. A., 1598—1680) 8. 10. 12. 22. 27. 35. 36. 64. 397 f. 617.
Beuth, Peter Chr. (Staatsmann, 1781—1853) 406.
Bewick, Thomas (Holzschneider, 1753—1828) 132. 139.
Bièfve, Edouard de (M., 1809—82) 280. 329.
Bierbaum, Otto Julius (Schriftsteller, geb. 1865) 525. 534.
Bigari, Vittorio (M., 1692—1776) 147.
Bismarck, Otto v. (Staatsmann, 1815—98) 174. 358. 369. 457. 481. 484. 667.
Blake, William (M. u. Dichter 1757—1827) 53. 198.
Bläser, Gust. (B., 1813—74) 408.
Bleibtreu, Georg (M., 1828—92) 323 ff.
Bleibtreu, Karl (Schriftsteller, geb. 1859) 323 ff.
Blondel, François (A., 1617—86) 22. 127. 129.
Blücher, Gebhard Leberecht v. (General, 1742—1819) 104 f. 242. 385 f.
Bluntschli, Alfred Friedr. (A., geb. 1842) 604.
Bochmann, Gregor v. (M., geb. 1830) 666. 672.
Böcklin, Arnold (M., 1827—1901) 5. 43. 377. 380. 382 ff. 396. 473. 492. 507. 540 f. 557. 563 ff. 582 f. 595. 599 f. 636. 652 f. 659. 663. 667 f. 684 f. 688 f.
Böckmann, Wilh. (A., geb. 1832) 416. 418.
Bodmer, Joh. Jakob (Ästhetiker, 1698—1783) 110.
Bodt, Jean de (A., 1670—1745) 94.
Böhme, Jakob (Philosoph, 1575—1624) 146.
Bohnstedt, Ludwig (A., 1822—85) 435.
Boileau, Nicol. (Dicht. 1636—1711) 21.
Boisserée, Sulpiz (Kunstgelehrter und Sammler, 1783—1854) 245.
Bokelmann, Christ. Louis (M. 1844—94) 356 f. 461.
Bole, Franz (Theolog) 218.
Bonington, R. P. (M., 1801—28) 379.
Börne, Ludw. (Kritiker, 1786—1837) 141. 203. 312. 316. 322. 326. 331.
Bornemann, Wilhelm (Theolog, geb. 1858) 450.
Borromini, Franc. (B. u. A., 1599—1667) 8.

Borsig, Aug. Julius (Großindustrieller, 1829—78) 417.
Botticelli, Sandro (M., 1446—1510) 209. 344. 590.
Böttticher, Karl (A. u. Archäolog 1806—89) 73. 76 ff. 83 f. 410. 415. 417. 421. 426 f. 634 f.
Bottomley, John William (M., geb. 1816) 141.
Boucher, Franç. (M., 1703—70) 114. 547.
Boulanger, Louis (M., 1806—67) 675.
Bracci, Pietro (B., 1700—73) 35. 36.
Bracht, Eugen (M., geb. 1842) 671.
Brahms, Johannes (Komponist, 1833—97) 653.
Bramante (A., 1444—1514) 426. 433.
Brandes, Georg (Literarhistoriker, geb. 1842) 582.
Breitbach, Karl (M., 1833—1904) 329.
Bretschneider (Theolog) 251.
Brinckmann, Justus (Kunstgelehrter) 632.
Brion, Friederike (1752—1813) 352.
Brion, Gustave (M., 1824—77) 352.
Britton, John (Archäolog, 1771—1857) 239.
Brockes (Dichter, 1680—1747) 126.
Brouwer (M.) 17. 31. 46.
Brown, Ford Madox (M., 1821—93) 215. 282. 284. 475. 638.
Brücke, Ernst Wilh. (Physiolog, 1819—93) 379.
Bruckmann (Verleger) 339. 650.
Brunelleschi, Filippo (A., 1377—1446) 33. 433.
Brunn, Heinrich (Archäolog, 1822—95) 299.
Brütt, Ferdinand (M., geb. 1849) 356 f. 461.
Brydall, R. (Kunstschriftsteller) 115.
Büchel, Karl Ed. (Kupferstecher, geb. 1835) 650.
Bucher, Bruno (Kunstgelehrter, geb. 1826) 405.
Bunsen (Gelehrter u. Staatsmann, 1791—1860) 192. 444.
Burckhardt, Jakob (Kunsthistoriker, 1818—97) 301. 398. 433.
Burger, Anton (M., geb. 1825) 665.
Burger, Ludwig (M., 1825—84) 349.
Bürkel, Heinrich (M., 1802—69) 167. 336.
Bürklein, Fr. (A., 1813—72) 379. 423.
Burlington, Richard Boyle, Graf von (A., 1695—1753) 128.
Burne-Jones, Edward (M., 1833—98) 452. 590. 638. 642.
Burnitz, Peter (M., 1824—86) 665.
Burnitz, Rud. Heinr. (A., 1827—80) 603 f.
Busch, Wilhelm (Zeichner, geb. 1832) 459 f. 638.
Byron (Dichter) 308.

C.

Calame, Alexander (M., 1810—64) 378.
Calderon, Philip Hermogenes (M., 1833—98) 139.
Callot (M., 1592—1635) 138.
Campbell, Colen (A., † 1729) 128.
Campbell, Thomas (B., 1790—1858) 60.
Camphausen, Wilhelm (M., 1818—85) 324.
Camuccini, Vincenzo (M.) 183.
Canal, Gilbert v. (M., geb. 1849) 672.
Canaletto (M., 1724—80) 120. 673.
Canova, Antonio (B., 1757—1822) 35 f. 38. 40. 44. 60. 62. 64. 66. 102. 183.
Caravaggio (M.) 49. 194.
Carlyle, Thomas 667.
Carpeaux, Jean Baptiste (B., 1827—75) 401.
Carracci, Agostino (M., 1557—1602) 200. 206. 277. — Annibale (M., 1560—1609) 138. 149. 200. 206. 277. — Lodovico (M., 1515—1619) 8. 9. 18. 26. 27. 51. 149. 200. 206. 277.
Carrière, Moritz (Ästhetiker, 1817—96) 302. 684.
Carstens, Asmus Jakob (M., 1754—

Digitized by Google

98) 5. 34. 41 ff. 52. 54. 97. 105. 115. 117. 152 ff. 177. 186. 197. 201. 205. 237. 288. 338. 346. 543. 546.
Carus, Karl Guſtav 134 ff. 147. 151. 184.
Caſanova, Francesco (M., 1727—1805) 111.
Catel, Franz (M., 1778—1856) 374.
Catel, Ludw. Friedr. (A., 1776—1819) 88. 89.
Cauer, Karl Ludw. (B., 1828—85) 596.
Cavaceppi, Bart. (B.) 35.
Cazin, Jean-Charles (M., geb. 1841) 382. 578.
Cellini, Benvenuto (B., Goldſchmied, 1500—71) 184.
Cézanne (M., geb. 1839) 683.
Chambers, William (A., 1727—96) 128.
Chantrey, Francis Legatt (B., 1781—1842) 60.
Charlet, Nicolas Touſſaint (M., 1792—1845) 164.
Chodowiecki, Daniel (Kupferſtecher, 1726—1801) 2. 97. 105 f. 663.
Cicero, Marcus Tullius (Redner, Philoſoph, 106—43 v. Chr.) 10. 27. 100. 657.
Clauren, 287. 356.
Clériſſeau, Charles Louis (A., 1722—1820) 131.
Cléſinger, Jean Bapt. Aug. (B., 1814—83) 403.
Cogniet, Léon (M., 1794—1880) 328.
Cole, Thomas (M., 1801—48) 675.
Collins, William (M. u. Rad., 1788—1847) 237. 352.
Conſtable, John (M., 1776—1837) 133. 136. 372. 687.
Cook, James (Forſcher, 1728—79) 132.
Copley, John Singleton (M., 1737—1813), 115. 307. 318.
Cornelius, Peter (M., 1783—1867) 5. 29. 54 ff. 64 f. 114. 162. 175. 193. 200. 202 f. 205. 210. 218 ff. 225 ff. 229 f. 257. 276. 280 ff. 288 f. 291 ff. 306. 330. 332. 334 f. 337 f. 340 f. 344. 347. 366. 374. 379. 396 f. 458. 463. 472. 476. 478. 481 f. 547. 553. 589. 600. 663. 678.
Corinth, Lovis (M., geb. 1858) 683.
Corot, Jean Bapt. Cam. (M., 1796—1875) 333. 382. 497. 675. 687.
Corradini, Antonio (B., † 1752) 398.
Correggio (M., 1494—1534) 12. 19. 24. 25. 96. 185. 205. 286. 335. 337.
Cortona, Pietro da (Berettini) (M. u. A., 1596—1669) 2. 8. 277.
Coſtenoble, J. C. (A.) 240 f.
Cotta, Joh. Friedr. (Verleger, 1764—1832) 391.
Cottet (M.) 683.
Courbet, Guſtave (M., 1819—77) 333. 352 f. 383. 474. 492. 497. 578. 665. 676. 687.
Couſin, Victor (Philoſoph, 1792—1867) 281.
Couture, Thomas (M., 1815—79) 328. 333. 366.
Cowper, William 48. 125.
Cox, David (M., 1783—1859) 142. 379.
Coypel, Noël (M., 1628—1707) 114.
Cranach d. Ä., Lucas (M., 1472—1553) 261.
Crane, Walter (M., geb. 1845) 638. 692.
Cremer, Wilh. (A.) 416.
Crome, John (gen. Old-Crome) (M., 1768—1821) 133. 139. 675.
Crowe, Joſ. Archer (Kunſthiſtoriker, 1825—96) 303.
Curiel (A.) 659.
Curtius, Ernſt (Archäolog, 1814—97) 299.

D.

Dahl, Joh. Chriſt. Claußen (M., 1788—1858) 137. 672.
Danhauſer, Joſef (M., 1805—45) 167.
Danneker, Joh. Heinr. (B., 1758—1841) 40. 112.
Dante 36. 49. 153. 297. 309. 312.
Darbes, Auguſt (M., 1747—1810) 1.
Daubigny, Charles Francois (M., 1817—78) 379. 666.

Daumier, Honoré (M., 1808—79) 683.
Dauthe, Joh. Carl Fr. (A.) 238 f.
David, Jacques Louis (M., 1748—1825) 34. 39. 44. 62. 110 ff. 113 ff. 164. 226. 307 f. 328. 344. 389.
David d'Angers, Pierre Jean (B., 1789—1856) 62.
Decamps, Alexandre (M., 1803—60) 519.
Defregger, Franz (M., geb. 1835) 349. 353 ff. 395. 456. 463.
Dégas (M., geb. 1834) 683.
Deger, Ernſt (M., 1809—85) 277. 279.
Delacroix, Eugène (M., 1799—1863) 308 ff. 322. 328. 338. 408. 474. 683. 687.
Delaroche, Paul (M., 1797—1856) 328.
Denner, Balthaſar (M., 1685—1749) 149. 182.
Detaille, Ed. Jean Bapt. (M., geb. 1848) 325.
Devrient, Ludwig 228.
Dickens, Charles 357.
Dieffenbach, Anton Heinr. (M., geb. 1831) 329.
Dietrich (Dietricy), Chr. Wilh. Ernſt (M., 1712—1774) 8. 105. 137. 182.
Dietz, Feodor (M., 1813—70) 335.
Diez, Robert (B., geb. 1844) 402. 596.
Dill, Ludwig (M., geb. 1848) 671.
Dohme, Rob. (Kunſthiſt., 1845—94) 407.
Döll, F. W. Eugen (B., 1750—1816) 41.
Donatello (B., 1386—1460) 137. 184. 402.
Donner (B., 1693—1741) 11.
Dow, Gerard (M., 1613—75) 17.
Drake, Friedr. (B., 1805—82) 398.
Dreber, ſiehe Franz-Dreber.
Droſte (A., geb. 1814) 428.
Dubois, Paul (B., geb. 1829) 399.
Dubois-Reymond, Emil (Phyſiolog. 1818—96) 573 f.
Dülfer, Martin (A.) 645.
Dumreicher, Armand v. (Schriftſt.) 405.
Dupré, Julien (M., 1812—89) 379. 666.
Dürer, Albr. (M., 1471—1528) 18. 42. 55. 137. 144. 188 f. 192. 199. 201. 304. 306. 516. 524. 534.
Durm, Joſef (A., geb. 1837) 433.
Dyce, William (M., 1806—64) 278. 282.
Dyck, Anthonis van (M., 1599—1641) 368 f.

E.

Eaſtlake (M. u. Kunſtgelehrter, 1793—1865) 303.
Ebe, Guſtav (A. u. Kunſtſchriftſteller, geb. 1834) 416.
Eckersberg, Chriſtopher Wilhelm (M., 1783—1853) 142.
Eckmann, Otto (M. 1865—1902) 645.
Edelfeldt, Albert (M., geb. 1854) 669.
Eggers, Friedr. (Kunſthiſt., 1819—72) 330. 484. 519.
Eitelberger v. Edelsberg (Kunſtgelehrter 1817—85) 405.
Ekkart (Myſtiker) 213.
Elias, Julius 534.
Elsheimer, Adam (M., 1578—1620) 8. 374.
Ende, Hermann (A., geb. 1830) 416. 418. 603.
Enhuber, Karl (M., 1811—67) 167.
Enſor, James (M., geb. 1860) 642.
Erdmannsdorf, Fr. Wilh. v. (A., 1736—95) 131.
Erhard, Joh. Chriſt. (M. u. Rad. 1795—1822) 652.
Etty, William (M., 1787—1849) 308 f. 363.
Everdingen, Allaert v. (M., 1621—75) 138. 142. 176. 179. 378.
Ewald, Ernſt (M., 1836—84) 329.
Exter, Julius (M., geb. 1863) 683.
Eybel, Adolf (M., 1806—82) 328.
Eyck, Jan v. (M., ca. 1381—1440) 524

F.

Fahne (Kritiker) 178.
Falcke, Jakob 405.
Fechner, Guſt. Theod. 596.
Fernow, Karl Ludwig (Kunſtſchriftſt.

Digitized by Google

1763—1808) 34 ff. 43 ff. 54. 121 f. 153. 157. 198 f.
Ferrata, Ercole (B., 1610—85) 8.
Ferstel, Heinrich von (A., 1828—83) 73 f. 406. 413 f. 433 f.
Feti, Domenico (M., 1589—1624) 194.
Feuerbach, Anselm (M., 1829—80) 5. 333. 338. 365 f. 380. 405. 540. 547 ff. 557. 563. 585 f. 594. 667. 683.
Fichte, Joh. G. 70. 222. 470.
Fiedler, Conrad (Kunstschriftst., 1841—95) 491 ff. 504 ff. 512. 535. 543 f. 567. 662.
Fiorillo, Joh. Dominik (M. u. Kunstschriftst., 1748—1821) 147 f. 187. 198.
Fischer, Gottlob Nathan 88.
Fischer, Kitty (Schauspielerin) 111.
Fischer, Otto (M.) 638.
Fischer, Theodor (A.) 620. 627.
Fischer v. Erlach 11.
Flandrin (M., 1809—64) 278.
Flaubert, Gustave 474. 582.
Flaxman, John (B., 1755—1826) 34. 42. 53 f. 110.
Floris, Frans (M., 1417—1570) 8.
Flörke, Gustav (Kunstschriftst., 1846—98) 577.
Fohr, Carl (M., 1795—1818) 161.
Foley, John Henry (B., 1818—74) 60.
Ford, Onslow (B., geb. 1852) 399.
Forster (Schriftst., 1754—94) 237 f.
Förster, Ernst (M. u. Kunstschriftst. 1800—85) 303. 406.
Förster, Ludwig von (A., 1797—1863) 412 f. 619.
Fortner, Georg (M., 1814—80) 278.
Fortuny, Mariano (M. u. Rad., 1838—74) 542.
Frank (Theolog) 450.
Franz-Dreber, Heinrich (M., 1822—75) 382. 563.
Franziskus, von Assisi (1182—1226) 214.
Frémiet, Emanuel (B., geb. 1824) 399.
Freytag, Gustav 351.
Friedrich, Caspar David (M., 1774—1840) 133 f. 136 ff. 145. 176. 672.
Friedrich III., deutscher Kaiser (1831—88) 605. 662.
Friedrich II. d. Gr., König v. Preußen (1712—86) 42. 72. 102 ff. 128. 234. 349. 361. 386 ff. 392. 476. 479.
Friedr. Wilh. III., König v. Preußen (1770—1840) 90. 104. 137. 243. 384 ff. 398. 476. 481.
Friedr. Wilh. IV., König v. Preußen (1795—1861) 81. 90. 245. 250. 260. 281. 292. 386. 444. 481. 601. 662.
Fries, Bernhard (M., 1820—79) 374.
Fries, Ernst (M., 1801—33) 374.
Fries, Karl Fr. (M., 1831—71) 278.
Fritsch, Johann Christoph (M., 1737—1815) 1.
Fritsch, K. E. O. (A. u. Kunstschriftst.) 89. 419. 442. 450 f. 458.
Fromentin, Eugène (M., 1820—76) 519.
Fugel, Gebhard (M., geb. 1863) 522.
Füger, Fr. Heinr. (M., 1751—1818) 161.
Führich, Josef von (M., 1800—76) 216 f. 269. 271 ff.
Furtwängler, Adolf (Archäolog, geb. 1853) 299.
Füßli, Hans Rud. (M. u. Kunstschriftst., 1737—1806) 48. 153.
Füßli, Joh. Caspar (M. u. Kunstschriftst., 1707—81) 48.
Füßli, Joh. Heinr. (M. u. Kunstschriftst, 1742—1825) 48 ff. 136. 153.

G.

Gainsborough, Thomas (M., 1727—88) 133. 368.
Gall, Franz Joseph 98.
Gallait, Louis (M., 1810—87) 280. 305. 329.
Galli-Bibiena, Alessandro (M. u. A., † 1760) 11. 68.
Galli-Bibiena, Carlo (M. u. A., † 1769) 11. 68.
Galli-Bibiena, Ferdinando (M. u. A., 1656—1729) 11. 68.
Galli-Bibiena, Francesco (A., 1659—1739) 11. 68.

Digitized by Google

Garnier, Charles (A., 1825—98) 413.
Garrick, David (Schauſpieler, 1716—79) 53. 111.
Gärtner, Friedr. v. (A., 1792—1847) 80. 255. 257. 423. 428.
Gaſſer, Hans (B., 1817—68) 398.
Gau, Franz Chr. (A., 1790—1853) 421. 426 f.
Gauermann, Friedrich (M., 1807—63) 167.
Gebhardt, Eduard v. (M., geb. 1838) 523 ff. 541.
Gedon, Lorenz (B., 1844—83) 401. 404 f. 414.
Geißel, Joh. von, 250.
Genelli, Bonaventura (M., 1798—1868) 177. 222. 284 ff.
Gensler, Jakob (M., 1808—45) 141 f.
Gensler, Joh. Günther (M., 1803—84) 141. 142.
Gensler, Martin (M., 1811—81) 141 ff. 167. 372.
Gentz, Wilhelm (M., 1822—90) 329.
Gérard, François Pascal (M., 1770—1837) 164.
Géricault, Jean Louis André Théodore (M., 1791—1824) 164. 308.
Gerſtenberg, Heinr. Wilh. (Dichter, 1737—1823) 125.
Geſellſchap, Friedrich (M., 1835—98) 553.
Geßner, Salomon 38. 45. 118.
Gibſon, John (B., 1790—1866) 60. 596.
Gieſe, Ernſt (A., geb. 1832) 433.
Gilbert, Emile Jacques (A., 1792—1874) 426.
Gilly, Friedr. (A., 1771—1800) 65. 239.
Giordano, Luca (Fa preſto) (M., 1632—1705) 8.
Giorgione (M.) 687.
Giovanni da Bologna (1524—1608) 8. 21. 102. 367. 397.
Giotto di Bondone (M., ca. 1266—1337) 198. 200. 205. 465.
Girardin, René L., Marquis de (Gartenkünſtler, 1735—1808) 130.
Gleichen-Rußwurm, Heinr. Ludw. v. (M., 1836—1902) 504.
Gleyre, Charles (M., 1806—74) 328.
Glover, John (M., 1767—1849) 142.
Gnauth, Adolf (A., 1840—84) 433.
Gobineau, Joſeph Arthur (Graf, Hiſtoriker u. Orientaliſt, 1816—82) 297. 523.
Gogh Vincent van (M.) 683. 687 f.
Goldfriedrich, J. (Philoſoph) 287.
Göller, Adolf (A.) 466 ff.
Goncourt, Edmont 474.
Goncourt, Jules 474.
Gonſe, Louis (Kritiker, geb. 1846) 534.
Goodyear, W. H. (Archäolog) 634.
Görres, Guido (1805—52) 293.
Görres, Jakob Joſeph v. (Publiziſt, 1776—1848) 146. 184. 203. 243. 246. 251 f. 260.
Goes, Hugo van der (M., † 1482) 312.
Goethe 1. 3. 4. 5. 11. 17. 28. 29. 30. 31. 32. 34. 39. 40. 42. 44. 48. 49. 53. 54. 56. 64. 68. 83. 92. 96. 98. 101. 104 ff. 116. 120 f. 130. 132. 145 f. 148. 150. 157. 159. 167. 176 ff. 184 ff. 191. 194. 196. 200 f. 224. 236 ff. 245. 290 f. 294. 342. 358 f. 361. 385. 387. 391. 433. 571 f. 688.
Götzenberger, Jakob (M., 1800—66) 282.
Gotthelf, Jeremias (1797—1854) 167. 359.
Gow, Neil (Muſiker, 1727—1807) 124.
Goya (M.) 687.
Gräbner (A.) 613. 645. 659.
Graff, Anton (M., 1736—1813) 96. 97 f. 99 ff. 106. 108. 663.
Gran, Daniel (M., 1694—1757) 10. 11.
Grandville (Gérard, Jean J. J.) (Zeichner, 1803—47) 290.
Graun, Karl Heinrich (Komponiſt, 1701—59) 361.
Graus, Johann (Kunſthiſtoriker, geb. 1836) 268.
Greco (M.) 687.
Greiner, Otto (geb. 1869) 600.

Digitized by Google

Greuze, Jean Baptiste (M., 1725—1805) 105. 352.
Grieſebach, Hans (A., 1848—1906) 420.
Grillparzer, Franz 360.
Grimm, Hermann 224 f. 330. 517. 555.
Grimm, Jakob 517. 555.
Grimmelshauſen 358. 583.
Gropius, Karl Martin (A., 1824—80) 416.
Gros, Antoine Jean (M., 1771—1835) 164. 226. 308. 327 f.
Groſe, Francis (Archäolog, 1731—91) 239.
Groß, Karl (B.) 645. 648.
Großheim, v. (A., geb. 1841) 416. 436.
Grouz, Henry de (M.) 642.
Grunow, Joh. (Verleger) 588.
Gude, Hans (M., geb. 1825) 666.
Guercino (M., 1591—1666) 113.
Gurlitt, Fritz (Kunſthändler, 1854—96) 360. 534. 558. 565 f. 575. 579. 583 ff.
Gurlitt, Johannes 139.
Gurlitt, Louis (M., 1812—97) 139. 142. 257. 285. 288 f. 305. 374 ff. 380. 469. 661.
Guſſow, Karl (M., geb. 1843) 328. 586.

H.

Habermann, Hugo, Freiherr v. (M., geb. 1849) 681.
Habich 647.
Hackert, Jak. Philipp (M., 1737—1807) 18. 120 f. 132. 157.
Hagedorn, Chriſt. Ludw. v. (Radierer, 1713—80) 96.
Hagen, Auguſt (Kunſtſchriftſt., 1797—1880) 133. 169.
Hähnel, Ernſt Julius (B., 1811—91) 286. 330 f. 342 f. 401. 403 f. 425. 577. 617.
Halfpenny, Joſeph (Kupferſt., 1748—1811) 127.
Hall, Rob. (Theolog, 1764—1831) 239.
Hallmann, Anton (A., 1812—45) 251.
Halm, Peter (Stecher) 652.
Halmhuber, G. (A.) 615.
Hals, Franz (M., 1586—1666) 16. 31. 348 f. 368.
Hamilton, Lady (1761—1815) 110 f.
Hanfſtängl, Franz (Lithograph und Photograph, 1804—77) 339. 650.
Hanſen, Theophil Eduard (A., 1813—91) 69. 411 ff. 421. 430 f. 433 f.
Harnack, Adolf 450.
Harpignies, Henry (M., geb. 1819) 666.
Hartmann, Chr. Ferdinand (M., 1774—1842) 116.
Hartmann, Eduard von (Philoſoph, geb. 1842) 509.
Hartwich, Emil Hermann 441.
Haſe, Wilh. (A., geb. 1818) 428 f. 447. 448.
Haſenauer, Karl v. (A., 1833—94) 434.
Haſenclever, Joh. Peter (M., 1810—53) 356.
Hattinger (M.) 200.
Hauberriſſer, Georg (A., geb. 1841) 420.
Hauck, Guido (Mathem. u. Kunſtgel. geb. 1845) 564 f.
Hawkins, Edward (Archäolog, 1780—1867) 239.
Hebbel, Friedr. 356. 376. 469.
Hecht, Wilh. (Holzſchneider und Rad., geb. 1843) 652.
de Heem, Jan Davidz (M., 1606—ca. 84) 369.
Heemskerk, Marten van (M., 1498—1574) 224. 226. 344.
Hegel (Philoſoph, 1770—1831) 33. 83. 223. 281 f.
Hehl, Chriſtian (A.) 612. 658.
Hehn, Viktor (1813—90) 355.
Heideloff, Karl Alex. (A. M. Kunſtſchriftſt., 1788—1865) 248 f. 257.
Heilbuth, Ferdinand (M., 1830—89) 316. 349.
Heine, Heinr. (1797—1856) 81. 141. 231. 245. 251. 287. 312. 316. 321. 331. 355. 465.
Heine, Thomas Theodor (M., geb. 1867) 685.
Heinitz, v. (Akademiedirektor) 41. 43.
Heinlein, Heinrich (M., 1803—85) 379.

Digitized by Google

Helferich, Hermann (Kunſtkritiker) 370. 472 f. 496. 525 f. 533. 638.
Hellmann, Anton (A.) 90.
Henke, P. J. W. (Anatom) 399.
Henneberg, Rudolf (M., 1826—76) 229.
Hennicke, Julius (A., 1832—92) 416.
Henrici, Karl (A., geb. 1842) 619. 620.
Herder, Joh. Gottfried v. (Dichter, 1744—1803) 32. 49. 107. 193.
Hermans, Charles (M., geb. 1839) 460 f.
Herz, Henriette 203. 227.
Heß, Peter (M., 1792—1871) 163. 167. 170.
Hetſch, Phil Fr. (M., 1758—1839) 112.
Hettner, Hermann (1821—82) 302. 376. 407.
Hey, W. (1790—1854) 139.
Heydeck, Adolf v. (M.) 154.
Heyden, Adolph (A., geb. 1838) 416. 418.
Heyden, Aug. v. (M., 1827—97) 329.
Heyden, Otto (M., geb. 1820) 329.
Hildebrand, Adolf (B., geb. 1847) 540. 544 f. 558 ff. 567. 569. 595. 599. 634.
Hildebrandt, Eduard (M., 1818—68) 373.
Hildebrandt, Theodor (M., 1804—74) 228. 236.
Hirſchfeld (Gartenkünſtler) 126 f. 130.
Hirth, Georg (Kunſtſchriftſt., geb. 1841) 468. 632. 655.
Hittorff, Jakob Ignaz (A., 1792—1867) 421. 426. 596.
Hitz, Dora (M., geb. 1856) 684.
Hitzig, Friedrich (A., 1811—81) 410. 418.
Hobbema, Meindert (M., 1638—1709) 369.
Hocheder, Karl (A.) 645.
Hodler, Ferdinand (M., geb. 1853) 600.
Höcker, Paul (M., geb. 1854) 495.
Hoff, Karl (M., 1838—90) 491.
Hofmann, Heinrich (M., geb. 1824) 278. 529.
Hofmann, Ludwig von (M., geb. 1861) 678 ff. 683.
Hogarth, William (M., 1697—1764) 105. 124 f. 198. 289. 582. 687.
Hoguet, Charles (M., 1821—70) 329.
Hokuſay (M., 1760—1849) 635.
Holbein d. J., Hans (M., 1497—1543) 304. 306. 489 f. 516. 637.
Hölderlin, Friedrich 653.
Holz, Arno 535 f.
Home, Henry 127.
Homer 16. 49. 57. 125. 557.
Hooghe, Pieter de (M., 1629—77) 496.
Horny, Franz (M., 1797—1824) 139. 149. 161.
Houdon, Jean Antoine (B., 1741—1828) 40. 41. 104. 131. 397.
Hübner, Julius (M., 1806—82) 116. 227. 231 f. 234. 278. 425.
Hübſch, Heinrich (A., 1795—1863) 257. 428.
Hude, Hermann v. der (A., geb. 1830) 416.
Hugo, Victor 427.
Humboldt, Alexander v. 112. 173. 302.
Humboldt, Wilh. v. 64. 192. 200.
Hunaeus (A.) 428.
Hunt, Holman (M., geb. 1827) 139. 198. 276. 284. 519.
Huß 318. 320.
Huysmans (M., 1648—1727) 369.

J.

Jackſon, Samuel (M., 1795—1870) 142.
Jahn, Otto (Archäolog, 1813—69) 299.
Jakob. G. (Theolog) 264. 266. 269.
Jakobi (Kupferſt.) 650.
Jacobs, Paul Em. (M., 1802—66) 317. 335.
Janſſen, Johannes 266 f.
Janſſen, Peter (M., geb. 1844) 553. 555.
Jeſſen, Peter (Kunſtgelehrter) 469. 638.
Ihne, E. (A.) 437.
Iktinos (A., 5. Jh. vor Chr.) 78.
Ilg, A. (Kunſthiſtoriker, 1847—97) 407.
Immermann, Karl 235.
Ingres (M., 1781—1867) 141. 335.
Jones (A., 1572—1651) 128. 129.
Jordan, Rudolf (M., 1810—87) 237.

Digitized by Google

Israels, Josef (M., geb. 1824) 494 ff. 501. 676.
Ittenbach, F. (M., 1813—79) 277. 279.
Juel, Jens (M., 1745—1802) 106.
Justi, Karl (Kunsthistoriker) 33.
Juvara, Filippo (A., 1685—1735) 69.

K.

Kalckreuth, Leopold, Graf (M., geb. 1855) 495. 676 f.
Kampf, Arthur (M., geb. 1864) 553. 677.
Kant, Immanuel 42. 44. 72. 121. 159. 186. 255. 286 f. 387.
Karl, Ad. (M.) 141. 143.
Katharina II. v. Rußland 41. 184.
Kauffmann, Angelika (M., 1741—1807) 106. 115.
Kauffmann, Hermann (M., 1808—89) 141. 167. 349.
Kaulbach, Friedr. Aug. (M., geb. 1822) 370 ff.
Kaulbach, Hermann (M., geb. 1846) 522.
Kaulbach, Wilh. v. (M., 1805—74) 109. 115. 210. 286 ff. 305. 330. 332. 337. 339. 344. 371. 379. 458. 476 f. 481. 512.
Kayser, Heinrich (A., geb. 1842) 416. 436.
Keller, Albert (M., geb. 1844) 522. 681.
Keller, Gottfried 357 ff. 458.
Keller, Heinr. (B., 1771—1803) 43.
Keller, Josef v. (Kupferst., 1811—73) 650.
Kent, William (M. u. A., 1685—1748) 69. 128 f.
Kerner, Justinus 357.
Kestner, Georg Aug. 57. 60. 153. 198.
Keyser, Nicaise de (M., 1813—87) 329.
Khnopff, Fernand (M., geb. 1858) 642.
Kirchbach, Wolfgang 527 f. 531.
Kiß, August (B., 1802—65) 401.
Klein, Joh. Adam (M. u. Rad., 1792—1875) 652.
Klengel, Joh. Christian (M., 1751—1824) 137.
Klenze, Leo v. (A., 1784—1864) 65. 68 f. 70. 72. 79. 80. 82 ff. 89. 255. 393. 414.
Kleutgen, G. J. (Jesuit) 267 f.
Klimt, Gustav (M., geb. 1862) 600.
Klinger, Max (M., B., Radierer, geb. 1857) 5. 221. 343. 540. 557. 581. 582 ff. 593 ff. 598 ff. 652 f. 659.
Klinkowström, Fr. August v. (M., 1778—1835) 198.
Klopstock 48. 107. 125. 189.
Knabl, Josef (B., 1819—81) 401.
Knaus, Ludwig (M., geb. 1829) 329. 349 f. 351 ff. 395. 456. 494. 601.
Kniep (M., 1748—1825) 18.
Knille, Otto (M., 1832—98) 328.
Knobelsdorff, Hans Georg W. v. (A., 1697—1753) 72. 128.
Knoblauch, Eduard (A., 1801—65) 444.
Knöfel, Joh. Christoph (A., 1686—1752) 94.
Knoll, Konrad (B., geb. 1829) 401.
Koch, Alexander (Verleger) 650.
Koch, Josef Anton (M., 1768—1839) 67. 111. 114. 120. 141. 152 ff. 156 ff. 167 ff. 177. 181. 373 f. 380.
Köpke, Klaus (Ingenieur) 441.
Köpping, Karl (Radierer, geb. 1848) 652.
Körner, Theodor 192.
Kotzebue 155. 182 ff. 192. 242.
Krafft, J. A. (M., 1798—1829) 138.
Krafft, Joh. Peter (M., 1780—1856) 163.
Kraus, Friedrich (M., 1826—94) 329.
Kriehuber, Josef (M. u. Zeichner, 1801—76) 317.
Krubsacius, Fr. Aug. (A., 1718—90) 4. 95.
Krug, Wilhelm Traugott (Ästhetiker, 1770—1842) 159.
Krüger, Franz (M., 1797—1857) 163. 165. 476.
Krumbholz, R. (Musterzeichner) 631.
Kügelgen, Gerhard v. (M., 1772—1820) 106.
Kugler, Franz (Kunsthistoriker, 1808—1858) 282 f. 301. 374. 377. 477. 480 f. 484. 596.
Kühl, Gotthardt (M., geb. 1851) 495. 673. 676.

Digitized by Google

Kupelwieſer, Leop. (M., 1796—1862) 278.
Kyllmann, Walther (A., geb. 1837) 416. 418.

L.

Labrouſte, Pierre Fr. Henri (A., 1801—75) 426.
La Fage, Raymond de (Zeichn., Kupferſt., 1656—90) 42.
Lagarde, Paul de 87. 465. 470 f.
Laireſſe, Gérard de (M., 1641—1711) 16. 17. 181.
Landſeer, Edwin Henry (M., 1802—73) 164. 290.
Lange, Julius (Kunſthiſtoriker) 57.
Lange, Konrad (Kunſthiſtoriker) 655.
Langer, Joh. Peter v. (M., 1756—1824) 162. 317. 335 ff.
Langhans, Karl Gotthard (A., 1733—1808) 65 f.
Laſègue (Arzt) 322.
Laſſus, Jean Bapt. Ant. (A., 1807—57) 428.
Laugier, Marc Antoine (Kunſtſchriftſt., 1713—69) 23.
Lautherburg, Phil. Jakob (M., 1740—1812) 141.
Lavater 48.
Laves, Georg Ludw. Fr. (A., 1788—1864) 67.
Lawrence, Thomas (M., 1769—1830) 52. 317.
Lebrun, Charles (M., 1619—90) 10. 277. 288. 307. 344.
Lechler, Karl (Theolog) 449.
Lederer (B., geb. 1871) 616.
Lehmann, Eduard (M.) 141.
Lehmann, Heinrich (Henry) (M., 1814—82) 141. 210. 316.
Lehmann, Rud. (M., geb. 1819) 57. 316.
Lehrs, Max (Kunſthiſtoriker) 576.
Leibl, Wilhelm (M., 1846—1900) 285. 345. 489 ff. 494 f. 498. 503. 520. 537. 557. 683.
Leins, Chriſtian v. (A., 1814—92) 421. 429. 447. 603.
Leiſtikow, Walter (M., geb. 1865) 676. 679 f.
Le Moine, François (M., 1688—1737) 10.
Lenbach, Franz v. (M., geb. 1836—1904) 362. 366 ff. 425. 498. 540. 558.
Lenôtre, André 126.
Leo X. (Papſt, 1475—1521) 516. 524.
Leonardo da Vinci (M., 1452—1519) 51. 185. 187. 200. 325. 529. 533.
Leoni, Leone (B., 1509—90) 397.
Lepſius, Reinhold (M., geb. 1857) 681.
Lerolle (M.) 683.
Leslie, Charles Robert (M., 1794—1859) 237.
Leſſing, Gotth. Ephr. (Dichter) 16. 17. 21. 25. 26. 31. 32. 107. 126. 150. 164. 182. 194. 216. 230. 319. 387 ff. 635. 653.
Leſſing, Karl Fr. (M., 1808—80) 178 f. 228. 230 232 f. 279. 293 f. 303. 305. 317. 318 ff. 366. 461. 487.
Leſueur, Jean Bapt. (A., 1784—1850) 426.
Leutze, Emanuel (M., 1816—68) 317. 320.
Le Valentin, Simon François (M., 1606—71) 113.
Lewin, Theod. (Kritiker) 582.
Leys, Hendrik (M., 1815—69) 329.
Licht, Hugo (A., geb. 1842) 608.
Lichtwark, Alfred (Kunſtgelehrter) 197. 649 f. 663. 673.
Liebermann, Max (M., geb. 1847) 343. 377. 473. 493 ff. 498 f. 501. 503. 505 ff. 536. 567. 581. 635. 672. 676. 679. 683.
Lier, Ad. (M., 1826—82) 379. 666. 672.
Liljefors, Bruno (M., geb. 1860) 669.
Lindau, Paul 304.
Lindenſchmit, Wilhelm (M., 1829—95) 343. 370.
Lipps (Prof. d. Philoſ.) 641.
Liſzt, Franz (Komponiſt 1811—86) 293. 361.
Lomazzo, Giov. Paolo (M., 1538—1600) 18.

Lombard, Lambert (M., 1505—1566) 8.
Longhi, Giuseppe (Kupferst., 1766—1831) 650.
Longuelune, Zacharias (A., 1669—1748) 34. 95.
Lorrain, Claude (Gelée) (M., 1600—82) 9. 119. 133. 158. 175. 374. 377.
Lossow, Arnold Hermann (B., 1805—74) 82.
Lotze (Philosoph, 1817—81) 33. 457.
Loyola, Ignatius v. (1491—1556) 214.
Lübke, Wilh. (Kunsthist., 1826—93) 301. 330. 403. 416. 423. 654.
Lucae, Richard (A., 1829—77) 245. 417. 603.
Lüders (Beamter) 405.
Ludwig, Otto (Dichter) 356.
Ludwig I., König v. Bayern (1786—1868) 70. 80 f. 218. 250 f. 255 ff. 281. 284. 317. 337. 393. 428. 601 f.
Ludwig XIV. v. Frankreich 15. 22. 95. 99. 257. 408.
Ludwig XV. v. Frankr. 23. 257. 408.
Luers (A., † 1870) 430.
Luise, Königin v. Preußen 91. 104. 243. 384.
Luitpold, Prinzregent v. Bayern (geb. 1821) 252.
Luther 81 f. 87. 208. 226. 260. 305. 318. 358. 454. 525.
Luzzatti, D. 394.

M.

Mabuse, Jan Gossaert, (M., ca. 1470—1541) 224.
Maclise, Daniel (M., 1811—70) 282.
Macpherson, James 122. 124 f.
Magnus, Ed. (M., 1799—1871) 317.
Maison, Rudolf (B., 1848—1903) 597.
Makart, Hans (M., 1840—84) 361. 362 ff. 369 f. 404. 406. 409. 496. 548. 564.
Mandel, Joh. Aug. Ed. (Kupferst., 1810—82) 650 f.
Manet, Edouard (M., 1832—83) 333. 345 f. 475. 479. 672. 683. 686 f.
Mansart, François (A., 1598—1666) 69. 128.
Mantegna, Andrea (M., 1431—1506) 516.
Maratta, Carlo (M., 1625—1713) 11. 19. 21. 30.
March, Otto (A., geb. 1845) 437. 450. 452. 639.
Marées, Hans von (M., 1837—87) 338. 379. 507. 540. 542 ff. 559. 563. 568 f. 586. 590. 595. 597. 599. 683.
Markó, Karl (M., 1790—1860) 374.
Marstrand, W. (M., 1810—73) 142.
Martin, John (M. u. Stecher, 1789—1854) 175.
Masaccio, M. (1401—28) 42. 198. 201. 206.
Massimi, Fürst 276.
Maeterlinck, Maurice 642.
Matthäi, Joh. Fr. (M., 1777—1845) 116.
Max, Gabriel (M., geb. 1840) 527 f. 564. 681.
Maximilian II. von Bayern (1811—1864) 422 f.
Meditz, Karl (M., geb. 1868) 600.
Mehrtens, Georg (Ingenieur) 441.
Meier-Gräfe, J. (Schriftsteller) 683 ff.
Meil, Joh. Wilh. (M., 1733—1805) 1.
Melanchthon 226.
Memmi Simone (Martini) 198.
Mendelssohn, Moses (Philosoph) 202 f.
Mengs, Anton Rafael (M., 1728—1779) 18. 19. 20. 23 ff. 27 f. 31. 37. 48. 96. 113. 117. 133. 148. 162. 181 f. 205. 234. 286. 316. 337. 369. 425.
Menzel, Adolf (M., 1815—1905) 294. 330. 334. 369. 397. 460. 475 ff. 488 f. 491. 493. 519. 534. 541. 581. 595. 601. 651. 659. 663.
Mesdag, Henrik Willem (M., geb. 1831) 594.
Messel, Alfred (A.) 618.
Metternich (Staatsmann) 412.
Meunier, Constantin (B. u. M., 1831—1905) 460. 495. 642.

Digitized by Google

Meurer, Moritz (M. u. Muſterzeichner, geb. 1839) 632.
Meyer, Hans Heinrich (M. u. Kunſtſchr., 1760—1832) 53. 120 f. 158. 196.
Meyer, Julius (Kunſthiſt., 1830—95) 295. 369. 383. 423. 460. 497.
Meyer, Klaus (M., geb. 1856) 495 f.
Meyer v. Bremen, Johann Georg (M., 1813—86) 350.
Meyerheim, Paul (M., geb. 1842) 329.
Michael, Max (M., 1823—91) 328.
Michaelis, Adolf (Archäolog) 299.
Michel, André (Kritiker) 533 f.
Michel, Sigisbert François (B., 1728—1811) 104.
Michelangelo Buonaroti (M., B. u. A., 1475—1564) 6. 18. 19. 21. 36. 44. 46. 50 ff. 55. 69. 83. 113. 175. 184. 205. 211. 218 ff. 224. 271. 276 f. 284. 286. 292. 311. 325. 396 f. 465. 515. 524. 528. 561. 609. 617.
Mieris d. Ä., Franz (M., 1635—81) 17.
Millais, John Everett (M., 1829—96) 139. 198. 284. 637.
Miller, Ferd. v. (Erzgießer) 405.
Millet, François (M., 1814—75) 333. 382. 473. 497. 590. 675. 683.
Milner, John (Biſchof u. Archäolog, 1752—1826) 239.
Milton, John 49. 125. 189.
Mintrop, Theodor (M., 1814—70) 356.
Mocker, Joſef (A., geb. 1835) 434.
Moderſohn, Otto (M., geb. 1856) 676.
Moffat (A.) 445.
Moltke 174. 367 f.
Mommſen, Theodor 263.
Monet, Claude (M., geb. 1840) 479.
Montesquieu 37.
Moreau, Guſtave (M., geb. 1826) 382.
Morelli, Giovanni (Kunſtgelehrter, 1816—92) 292.
Morgenſtern, Chr. (M., 1805—67) 140. 142. 336. 376. 379.
Morghen, Raſaello (Kupferſt., 1758—1833) 650.
Mörike, Eduard 360.
Morland, George (M., 1763—1804) 31. 290.
Morris, Rob. (A.) 123.
Morris, William (M., 1834—96) 638. 642.
Mozart 175. 655.
Müller, Andreas (M., 1811—90) 277. 279.
Müller, Maler (Dichter, 1749—1825) 45 ff. 157. 167. 211.
Müller, Franz Hubert (Kupferſt., 1784—1835) — Friedrich (Kupferſt., 1805—76) 650.
Müller, Karl (M., 1818—93) 278 f.
Müller, Karl, Ottfried (Archäolog, 1797—1840) 299.
Müller, Viktor 540 f. 665.
Mulready, William (M., 1786—1863) 237.
Munch, Edward (M.) 669.
Munkaczy, Michael (M., 1846—1900) 494. 496. 519.
Munthe, Ludwig (M., geb. 1841) 666.
Murillo, Bartolome Eſtéban (M., 1818—82) 212. 369. 457.
Muther, Rich. (Kunſthiſt., geb. 1860) 197. 224 f. 324. 344. 537.
Mutheſius, Herm. (A.) 627. 639. 648.
Mylius, Karl (A., 1839—83) 604.

N.

Nahl d. Ä., Joh. Aug. (B., 1710—85) 40.
Napoleon I. 102. 164. 195. 212. 245. 253. 292. 367. 478.
Napoleon III. 314. 332.
Neander, Auguſt (Theolog, 1789—1850) 87.
Nelſon (Admiral) 176.
Nerlich, Fr. (M., 1807—78) 140.
Neumann, Carl (Kunſthiſtoriker) 538.
Neumann, Ignaz Franz (A., 1736—85) 257.
Neureuther, Gottfr. (A., 1811—87) 421.
Newton (M., 1793—1835) 237.
Nicolai, Hermann (A., 1811—81) 421. 603.
Niebuhr, Georg 156. 192.

Digitized by Google

Nietzsche, Friedrich 667.
Nobile, Peter v. (A., 1774—1854) 66.
Nolleckens, J. (B., 1737—1823) 34.
Nüll, Ed. v. d. (A., 1812—68) 413.

O.

Oberländer, Adolf (Zeichner, geb. 1845) 460.
Obrist, Hermann (B. u. Dekorationskünstler, geb. 1863) 645. 648.
Ohlmüller, Daniel Jos. (A., 1791—1839) 255.
Oelenhainz, Aug. Fr. (M., 1745—1804) 107.
Olbrich, Josef (A.) 622. 647.
Oeser, Adam Fr. (M., B. u. Radierer, 1717—99) 2. 4. 9. 10. 11. 14. 28. 31. 96. 108. 111. 148. 162. 187. 194.
Olde, Hans (M., geb. 1855) 675.
Olivier, Joh. Heinr. Ferd. (M., 1785 1841) 161 276. 653.
Oppler, Edwin (A., 1831—80) 408. 429 f.
Orcagna, Andrea (M., B., A.) 201.
Orth, August (A., geb. 1828) 448.
Ostade, Adrian v. (M., 1610—85) 99. 138. 168. 194. 348.
Otte, Heinrich (Kunstgelehrter, 1808—90) 445.
Otto v. Griechenland 79. 167.
Otzen, Joh. (A., geb. 1839) 448 ff.
Overbeck, Fr. (M., 1789—1869) 5. 197 ff. 209 ff. 229. 271. 275 f. 282. 284. 330. 374. 521.

P.

Pacheco, Francisco (M., 1571—1654) 15. 525.
Pajou, Augustin (B., 1730—1809) 40.
Palestrina, Giov. 279.
Palladio, Andrea (A., 1508—80) 23. 33. 69. 71. 95. 124. 127 f. 129. 433. 455.
Panini, Giov. Paolo (M., 1695—1768) 68.
Paton, J. N. (M., geb. 1821) 278.
Paul, Bruno (M.) 648.
Pausanias (M.) 17.
Pauwels, Wilh. Ferdinand (M., geb. 1830) 328.
Pecht, Fr. (M. u. Kunstschriftst., 1814—1903) 78 f. 79. 175. 223. 245. 335 f. 338 f. 345. 383. 483. 501. 513. 549. 565. 567.
Pembroke, Thomas Lord 128.
Percy, Thomas (Dichter) 125.
Perrault, Claude (A., 1613—88) 22. 71.
Persius, L. (A., 1804—45) 94. 444.
Perthes, Fr. Christoph 138.
Perugino, Pietro (M., 1446—1524) 201. 209.
Peschel, Karl Gottlob (M., 1798—1879) 276.
Pesne, Antoine (M., 1683—1757) 385.
Pettenkofen, August von (M., 1821—89) 349. 672.
Pfann, Paul (A.) 645.
Pfannschmidt, Carl Gottfried (M., 1819—87) 278.
Pfau, Ludwig (Kunstschriftst.) 483. 497.
Pfnor, Rudolf (A., geb. 1824) 406.
Pforr, Franz (M., 1788—1812) 199 f.
Phidias 29. 37. 65. 183. 598.
Piazetta, Giov. Battista (M., 1682—1754) 108.
Pidoll, Karl v. (M., geb. 1847) 543.
Pietsch, Ludw. (Kritiker, geb. 1824) 377 f. 396. 408. 567.
Pigeon, Amédée (Kritiker) 534.
Piglhein, Bruno (M., 1848—94) 520.
de Piles, Roger (M., 1635—1709) 98.
Piloty, Karl v. (M., 1826—86) 210. 303. 335 ff. 343 ff. 353. 362. 366. 370. 375. 401. 404. 409. 459. 464. 489. 513. 527. 536. 540. 547 f. 633. 636.
Pius IX. 214. 271.
Plato 6. 7. 58. 509. 549. 585.
Plinius 10. 127. 173.
Plockhorst, Bernhard (M., 1825—95) 278. 329. 343. 529.
Pohlke, Karl Wilhelm (M.) 328.

Pöhlmann (M.) 30.
Pöppelmann, Matthäus Daniel (A., 1662—1736) 94.
Potter, Paul (M., 1625—54) 158.
Pouſſin, Nicolas (M., 1593—1665) 9. 11. 19. 30. 113. 175. 377. 383.
Pozzo, Andrea (A. u. M., 1642—1709) 8. 11. 400.
Prell, Hermann (M., geb. 1854) 553. 555. 597.
Preller, Friedrich (M., 1804—78) 171 f. 176 ff. 294. 311. 341. 373 f. 380. 511. 571. 679 f.
Prill, Joſef (Lehrer, geb. 1852) 269.
Puchſtein, Otto (Archäolog) 634.
Pugin, Auguſtus Welby (A., 1813—52) 266.
Pyne, James Baker (M., 1800—70) 175.

Q.

Quaglio, Simon (A., M., 1795—1878) 68.
Quandt, Joſ. Gottlob v. 49.

R.

Raczynski, Graf 228 f. 231. 236. 292.
Rade, Paul Martin (Theolog, geb. 1857) 450.
Raffael (M., 1483—1520) 6. 7. 11. 12. 18. 19. 24. 25. 30. 38. 39. 42. 43. 46. 51. 53. 55. 65. 137. 150 ff. 158. 161. 168. 175. 185. 188 f. 199 ff. 205. 209 ff. 276 f. 283. 286. 292. 298. 306. 344. 426. 457. 515. 524. 532. 539. 545. 580. 590 f. 597. 655.
Rahl, Carl (M., 1812—65) 284 ff. 379. 414 f. 494.
Ranzoni, Emmerich (Kunſtkritiker, geb. 1823) 567.
Rauch, Chriſt. (B., 1777—1857) 3. 91 ff. 101. 269. 271. 384 ff. 400. 404. 425. 476.
Rayski, Ferdinand v. (M.) 664.
Rebentiſch (A.) 429 ff.
Reber, Franz v. (Kunſthiſtoriker, geb. 1834) 80. 383. 482. 543.
Redgrave, Rich. (M., 1804—88) 303.
Rehberg, Fr. (M., 1758—1835) 111 f.
Reichenbach, Woldemar Graf v. (M., geb. 1846) 673.
Reichensperger, Aug. (Parlamentarier 1808—95) 247 f. 250. 253. 266. 269. 272.
Reinecke, René (M. u. Zeichner, geb. 1860) 635.
Reinhart, Joh. Chriſtian (M., 1761—1847) 154 ff. 160 f. 198.
Reiniger, Otto (M., geb. 1863) 503.
Rembrandt, Harmensz v. Rhyn (M., 1607—69) 16. 18. 49. 50. 52. 64. 137. 205. 261. 311. 337. 344. 348. 368. 470. 484. 493. 525. 534 f. 657. 687.
Reni, Guido (M., 1575—1642) 8. 51. 212.
Renoir (M., geb. 1841) 683.
Rethel, Alfred (M., 1816—59) 166. 320 ff. 582.
Retzſch, Moritz (M., 1779—1857) 53. 54. 283.
Reuter, Fritz 357 f.
Revett, Nicholas (Archäolog, 1720—1804) 23. 131.
Reynolds, Joſhua (M.) 18. 19. 25. 26. 27. 31. 48. 98 f. 106. 111. 115. 308. 498.
Ribera, Juſepe (M., 1588—1656) 8.
Richardſon, Henry (A.) 423.
Richardſon, Samuel 98. 105.
Richter, Adrian Ludw. (M., 1803—84) 137. 166. 169 f. 349. 382. 581. 650. 652. 665 f. 672.
Richter, Jean Paul 195. 357.
Richter, Guſtav (M., 1823—84) 329. 332.
Richter, Karl Auguſt (M.) 166.
Riedel, Auguſt (M., 1799—1883) 222. 316. 335 f.
Riedel, Eduard (A.) 423.
Riedinger, Joh. Elias (M., 1698—1767) 290.

Riegel, Hermann (Kunſtſchriftſt., 1834—1900) 136. 154. 229. 323 f. 330. 381. 396 f.
Riegl, Alois (Kunſtſchriftſt.) 432. 625. 634.
Riemerſchmied, Richard (M.) 645. 648.
Riepenhauſen, Franz (Kupferſt. und Kunſtſchriftſt., 1786—1831). — Johann (Kupferſt. und Kunſtſchriftſt., 1788—1860) 198.
Rieth, Otto (A.) 614.
Rietſchel, Ernſt (B., 1804—61) 91. 92. 270 f. 387 ff. 400. 404. 529.
Rigaud (M., 1659—1743) 99.
Rippingale, Edward (M., 1798—1859) 48.
Röber, Fritz (M., geb. 1851) 553.
Robert, Leopold (M., 1794—1835) 168.
Robertſon, William 124.
Rode, Chriſt. Bernhard (M., 1725—97) 1. 2. 39.
Rodin (B., geb. 1840) 617.
Romano, Giulio (M.) 6. 201.
Roritzer, Matthäus 248.
Roſa, Salvator (M.) 8. 9. 19. 42.
Roſenberg, Adolf (Kunſtſchriftſt.) 323 f. 328 f. 497. 543. 550 f. 567.
Roſſetti, Dante Gabriel (M., 1828—82) 198. 284. 473. 638.
Rottmann, Karl (M., 1798—1850) 143. 171. 173 ff. 373 f. 379. 381. 666. 679 f.
Rouſſeau, Jean Jacques 14. 99. 119. 127. 130. 208. 692.
Rubens, Peter Paul (M., 1577—1640) 10. 19. 64. 205. 212. 218. 277. 308 f. 311. 335 f. 337. 346. 364. 457. 525. 528. 539. 571. 687.
Rude, François (B., 1784—1855) 34. 62. 401.
Rumohr, Karl Friedr. v. (Kunſthiſt., 1785—1874) 136. 138 ff. 142. 147 ff. 161. 181 f. 188. 198. 300. 302.
Runge, Philipp Otto (M., 1777—1810) 138. 142. 144 ff. 197 ff. 205. 209 ff. 631.
Ruskin, John (Äſthetiker, 1819—1900) 642. 673.
Ruysbroek, Johannes (Myſtiker) 213.
Ruysdael, Jacob v. (M., 1628—82) 14. 120. 158. 176. 179. 369. 379.
du Ry, Karl (A., 1726—99) 108.
du Ry, Simon Louis (A., 1750—92) 129.
Ryſſelberge (M.) 642.

S.

Sacchi, Andrea (M., 1598—1661) 6.
Salentin, Hubert (M., geb. 1822) 356.
Sandby, Paul (M.) 132.
Sanſovino 398.
Sargent (M., geb. 1856) 688.
Sarto, Andrea del (M.) 116.
Savonarola 208. 218. 523 f.
Schack, Graf 178 f. 359. 383. 405. 549. 563. 567. 594.
Schadow, Gottfried (B., 1764—1850) 1. 3. 25. 29. 40. 42. 43. 59. 98. 101 ff. 137. 203. 384. 476.
Schadow, Rudolf (B., 1786—1822) 200. 202.
Schadow, Wilhelm (M., 1789—1862) 200 202 f. 226 ff. 235 ff. 277. 291. 318. 366. 385. 388.
Schäfer, Carl (A.) 608 ff.
Schalcken, Gottfried (M.) 194.
Schampheleer, E. de (M., geb. 1835) 380.
Scharnhorſt 385.
Schasler, Max (Äſthetiker) 168. 172. 392. 395.
Schedel v. Greifenſtein, Nicolaus (A.) 66.
Scheffel, Viktor v. 487.
Scheffer, Ary (M., 1795—1858) 278.
Schelling 33. 61. 223. 228 f. 281.
Schenau, Joh. Eleazar (M., 1737—1806) 116.
Schenkendorf, Max v. 246.
Schick, Gottlob (M., 1779—1812) 112 ff. 117. 193. 203.
Schickaneder, Jacob (M.) 677.
Schiller 40 ff. 45. 53. 122. 175. 191 f. 236. 240. 263. 304. 387. 397. 554. 659.

Schilling, Johannes (B., geb. 1828) 394. 399. 577. 618.
Schindler, Emil Jakob (M., 1842—92) 671 f.
Schinkel, Karl Fr. (A., 1781—1841) 65 ff. 76. 78. 80. 83 ff. 91. 124. 243 ff. 282. 318. 346. 385 f. 406. 408. 410 f. 414 ff. 417. 430. 444. 455. 482. 516. 596. 603 ff.
Schirmer, Aug. Wilh. (M., 1802—66) 143. 374. 666.
Schirmer, Joh. Wilh. (M., 1807—63) 171. 178. 380 ff. 563. 578.
Schlegel, Aug. Wilh. v. 114. 189 f. 192 f. 199. 240. 245.
Schlegel, Friedrich 79. 87. 199. 202. 302.
Schleich, Eduard (M., 1812—74) 379.
Schleiermacher 87.
Schliemann, Heinrich 78. 299. 634.
Schlittgen, Hermann (M. u. Zeichner, geb. 1859) 685.
Schliepmann, H. (A., geb. 1855) 83. 84.
Schlüter, Andreas (A. u. B., 1664—1714) 39. 261. 402. 407.
Schmid, Heinr. Theod. (A.) 604.
Schmidt, Fr. (A., 1825—91) 413. 418 ff. 433 ff.
Schmidt, Heinr. (M.) 155 f.
Schmieden, Heino (A.) 416.
Schmitson, Teutwart (M.) 665.
Schmitz, Bruno (A., geb. 1858) 614 ff.
Schnaase, Karl (Kunsthistoriker, 1798—1875) 301. 330.
Schneider, Friedrich (Kunsthistoriker, geb. 1836) 268. 600.
Schnorr v. Carolsfeld, Julius (M., 1794—1872) 161. 276 ff. 426. 653.
Scholz, Wilhelm (Zeichner) 635.
Schönleber, Gust. (M., geb. 1851) 671.
Schopenhauer 564.
Schorn, J. K. Ludw. (Kunstschriftst., 1793—1842) 158 ff.
Schorn, Karl (M., 1800—50) 336.
Schrader, Julius (M., 1815—1900) 329.
Schraudolph (M., 1808—79) 258.
Schreyer, Adolf (M., 1828—99) 665.
Schrödter, Adolf (M. u. Rad., 1805—75) 237. 487.
Schrörs, Heinr. (Theolog) 274.
Schrotzberg, Franz (M., 1811—89) 317.
Schubert, Franz 360.
Schultze-Naumburg, Paul (M. und Schriftst., geb. 1867) 645. 648 f. 679.
Schumacher (M.) 645.
Schumann, Paul (Kunstschriftsteller, geb. 1855) 655.
Schuricht (A.) 130.
Schuster, Ludwig Albrecht (M., geb. 1824) 324.
Schuster-Woldan, Raffael (M.) 681.
Schütz, K. (Radierer) 652.
Schwanthaler, Ludwig (B., 1802—48) 82. 393.
Schwind, Moritz v. (M., 1804—71) 339. 355. 358 ff. 458. 549. 633. 652. 665.
Schwindrazheim, Otto (A.) 625.
Scorel, Jan (M., 1495—1532) 8.
Scott, George Gilbert (A., 1811—78) 435. 445 f.
Scott, Walter 236. 239.
Seckendorf, Adolf von (Kunstgel., 1767—1833) 242.
Seckendorff, Gustav Anton v. (Kunstgel., 1775—1823) 112.
Segantini, Giovanni (M., 1858—99) 669. 683.
Seidl, Emanuel (A., geb. 1856) 645.
Seidl, Gabriel (A., geb. 1848) 454. 608 f. 658.
Seidlitz, Woldemar v. (Kunsthistoriker) 342 ff. 499. 503. 632.
Senefelder, Aloys (Erfinder des Steindrucks, 1771—1834) 339.
Semper, Gottfried (A., 1803—79) 254. 406 f. 414. 417. 421 f. 424 ff. 431 f. 434. 442 f. 445 f. 448. 451. 455. 596. 603 f. 633 ff.
Sepp, Joh. Nepomuk 262.
Servandoni, Giov. (A.) 68.
Shakespeare 36. 49. 50. 52. 111. 125. 128. 193. 215. 303 f. 311. 554.
Siccard von Siccardsburg, August (A., 1813—68) 413.

Digitized by Google

Sichel, Nathanael (M., geb. 1844) 329.
Sieberz (M.) 278.
Siemering, Rudolf (B., geb. 1835) 398. 596.
Sieveking, Karl (Staatsmann) 242.
Signorelli, Luca (M., 1441—1523) 206.
Silveſtre d. J., Louis de (M., 1675—1760) 99.
Simrock, Karl (Dichter) 252.
Sitte, Camillo (A., geb. 1843) 619. 620.
Skala, v. (Kunſtgelehrter) 639.
Skarbina, Franz (M., geb. 1849) 676.
Slevogt, Max (M., geb. 1868) 683.
Slüter, Klaus (B., 1411) 524.
Smiſſen, van der (B., geb. 1843) 149.
Smollet, Tobias (Dichter) 124.
Snyders, Frans (M.) 158.
Soane, John (A., 1752—1837) 69. 244.
Solimena, Franc. (M., 1657—1747) 8.
Solis (Kupferſt., 1514—62) 290.
Soltau, Heinr. Wilh. (M., 1812—61) 141.
Sommer, Oskar (A.) 450. 604.
Soria (Schur), G. B. (A., 1581—1651) 8.
Soufflot, Jacques (A., 1713—81) 69. 88.
Spangenberg, Guſtav (M., 1828—91) 329.
Specter, Otto (Zeichn. u. Rad., 1807—71) 139.
Spencer, John (Gartenkünſtl.) 128.
Spenſer, Edmund (1553—1599) 49.
Spinoza 495. 508.
Spitta, Friedr. 450. 660.
Spitzweg, Karl (M., 1808—85) 349. 358.
Springer, Anton (Kunſthiſt., 1825—92) 295. 348. 346 f. 357. 372 ff. 388 f. 392. 403. 407. 482 f. 657.
Staël, Anne Louiſe v. 114.
Stahr, Adolf 291. 376.
Staz, Vincenz (A., 1819—98) 434.
Stauffer-Bern, Karl (M. u. Radierer, 1857—92) 329. 333. 377. 511. 581. 652.
Steen, Jan (M., 1626—79) 17. 18. 46. 158. 348.
Steffeck, Karl (M., 1818—90) 329.
Steindl (A.) 435. 605.
Steinhauſen, Wilhelm (M. u. Holzſchn., geb. 1846) 660. 665.
Steinla (Moritz Müller) (Kupferſt., 1791—1858) 650.
Steinle, Ed. (M., 1810—86) 216. 277. 664.
Stern, Adolf 312.
Sterne, Lorenz 357.
Stieglitz, C. L. v. (Kunſthiſtor.) 240.
Stier, Wilhelm (A., 1799—1856) 90. 410. 444.
Stimmer, Tobias (M., 1539—82) 55.
Stöcker, Adolf 531.
Stolz, Alban 278.
Stöter, F. (Theolog) 446.
Stothart, Charles Alfr. (M., 1787—1821) 153.
Strack, Joh. Heinr. (A., 1806—80) 410 f.
Strauß, David Fr. 216. 233.
Streckfuß, Wilhelm (M., geb. 1817) 328.
Streiter, Karl (A. u. Kunſtſchriftſt.) 76. 438 ff.
Stuart, James 23. 131.
Stüber, Joſ. Karl (M.) 317.
Stuck, Franz (M., geb. 1863) 557 f. 645.
Stüler, Friedr. Aug. (A., 1800—65) 85. 90. 444. 447.
Suhr, Chriſtoffer (M., 1771—1842) 138.
Sulze, Emil (Theolog) 449 f. 660.
Sulzer, Joh. Georg (Äſthetiker) 22. 97. 98. 100. 119. 240.
Suſo, Heinrich (Myſtiker) 213.

T.

Tacca, Pietro (B., 1577—1640) 102.
Taine, Hippolyte 536.
Taſſaert, Jean Pierre (B., 1729—88) 40. 104. 105. 385. 397.
Taſſo 130. 277. 283.
Tauler, Joh. (Myſt., 1290—1361) 213.
Teichlein, A. (M. u. Kunſtſchriftſt.) 292. 331. 337.

Digitized by Google

Teniers d. J., David (M., 1610—90) 99. 158. 168. 348. 456.
Terborch, Gerard (M., 1617—81) 357.
Testa, Pietro (M., 1617—50) 42.
Thäter, Julius (Kupferstecher, 1804—70) 170.
Thaulow, Fritz (M.) 669. 688.
Thausing, Moritz, Kunsthistoriker (1838—84) 419.
Thiersch, Friedrich (A., geb. 1852) 604. 645.
Thode, Henri (Kunsthistoriker) 579.
Thoma, Hans (M., geb. 1839) 380. 384. 540. 577 ff. 599. 659. 665. 673.
Thomson, James (Dichter, 1700—48) 16. 126.
Thormeyer, Gottlob Fr. (A., 1775—1842) 66. 68.
Thornbury, Walter (Dichter u. Kunstschriftsteller, 1828—76) 52.
Thornycroft, Hamo (B., geb. 1850) 399.
Thorwaldsen, Bartel (B., 1770—1844) 3. 38. 56 ff. 64. 65 f. 91 ff. 171. 220. 269 ff. 346. 385. 387 f. 400. 412. 482. 516. 634.
Thumann, Paul (M., geb. 1834) 328.
Thürmer, Josef (A., 1789—1833) 421.
Tieck, Ludw. 134. 137. 145 f. 188 f. 192 f. 199. 241.
Tiede, A. (A.) 450.
Tiepolo, Giov. Battista (M., 1693—1770) 181. 204. 298. 307. 405. 521. 554.
Tilgner, Viktor (B., 1844—96) 397.
Tintoretto (M., 1519—94) 206. 286. 687.
Tischbein, Joh. Friedr. (M., 1750—1812) 108. 290.
Tischbein d. J., Joh. Heinr. Wilh. (M., 1751—1829) 18. 39. 108. 109 ff. 117.
Tizian (M., 1477—1576) 18. 19. 24. 25. 27. 185. 205. 292. 306. 337. 346. 366. 369. 458. 522. 655. 687.
Tolstoi, Leo, Graf 691.
Tobler (Schriftst.) 126.
Toroop, Jan (M., geb. 1860) 642.
Treu, Georg (Archäolog, geb. 1843) 299. 596.
Trippel, Alexander (B., 1744—93) 18. 38 ff.
Troyon, Constant. (M., 1810—65) 379. 497.
Trübner, Wilhelm (M., geb. 1851) 537. 557. 683.
Turner, William (M., 1775—1851) 31. 62. 82. 133. 141. 175 f. 311. 334. 346. 372. 374.

U.

Uhde, Fritz von (M., geb. 1848) 345. 494. 496 f. 501. 513. 522. 528 ff. 567. 635. 659. 672. 676.
Uhland, Ludwig 230. 232 f. 360. 556.
Ulrich, Titus (Dichter, Dramaturg u. Kunstkritiker, 1814—91) 304 f. 383.
Unger, Joh. Fr. Gottlieb (Holzschneider, 1750—1804) 132.
Unger, William (Rad., geb. 1837) 652.
Ury, Lesser (M., geb. 1862) 676. 683.
Uexküll, Baron v. (Kunstschriftsteller 1755—1832) 113. 200 ff.

V.

Vanloo, Charles André (M., 1705—65) 108.
Vanloo, Jean Baptiste (M., 1684—1745) 108.
Vanloo, Louis Michel (M., 1707—71) 307.
Vasari, Giorgio (M., A. u. Kunstschriftst., 1511—74) 8. 18. 148. 306.
Vatelet, Louis Etienne (M., 1780—1866) 328.
Vautier, Benjamin (M., 1829—98) 349 f.
Veesenmeyer (Theolog) 450.
Veit, Johannes (M., 1790—1852) 202. 216. 277.
Veit, Philipp (M., 1793—1877) 202. 216. 318.
Velazquez, Diego Rodriguez (M., 1599—1660) 15. 311. 346. 368. 495. 687.
Van de Velde, Henry (A.) 639 f. 643. 645.

Digitized by Google

Vermeer van Delft, Jan (M., 1632—75) 496.
Vernet, Claude Joſ. (M., 1714—89) 133.
Vernet, Horace (M., 1758—1835) 164. 308. 478.
Veroneſe, Paolo (M., 1528—88) 30. 307. 311. 364. 387. 524.
Viollet le Duc, Eugène Emanuel (A. u. Kunſtgel., 1814—79) 262. 427. 429. 448.
Viſcher, Fr. Theodor (Äſthetiker, 1807—87) 168. 173 ff. 211. 215 f. 222. 294 f. 325. 338. 382. 531. 583.
Vitruvius (A., 1. Jahrh. v. Chr.) 23. 77. 78. 95.
Vogel, Karl Chriſtian (M., 1788—1868) 200.
Vogeler, Heinrich (M.) 676.
Voigtel, Karl Ed. Rich. (A., geb. 1829) 252.
Volkmann, Arthur (B., geb. 1851) 597.
Volkmann, Richard von (Chirurg u. Dichter, 1830—89) 597.
Vollmer, Adolf Fr. (M., 1806—75) 140. 142.
Volpato, Giovanni (Kupferſtecher, 1738—1803) 650.
Voltaire 68. 387.
Volterra, Daniele da (M., 1509—66) 219.
Voltz, Friedr. Joh. (M., 1817—86) 379.
Voß, Johann Heinrich 45. 167.
Vries, Adriaen de (B., 1560—1603) 367.

W.

Wach, Wilhelm (M., 1787—1845) 226 f. 292. 327 f.
Wächter, Eberhard (M., 1762—1852) 115. 161. 199. 201. 233.
Wackenroder, Heinr. 187 f.
Wagner, Otto (A., geb. 1841) 621 ff. 644. 658.
Wagner, Rich. 361. 426. 533. 653.
Waldmüller, Ferd. Georg (M., 1793—1865) 167.
Walker, Frederick (M., 1840—75) 590.
Wallis, Henry (M.) 153.
Wallis, John William (M., geb. 1765) 115. 153.
Wallot, Paul (A., geb. 1842) 292. 558. 603. 604 ff. 614 f. 633. 639. 665.
Wappers, Guſtav v. (M., 1803—74) 329.
Ward, James (M., 1768—1859) 132.
Warton, Thomas 239.
Waſhington, George 320.
Wasmann, Friedrich (M., 1805—86) 664.
Waterhouſe, Alfred (A., geb. 1830) 435.
Watteau, Jean Antoine (M., 1684—1721) 105. 114. 119. 687.
Watts, Georg (M., 1817—1904) 600. 638.
Webb, Sidney (Kunſtſchriftſt.) 105.
Weber, Georg (Hiſtoriker) 555.
Weber, Theodor (M., geb. 1838) 329.
Weinbrenner, Fr. (A., 1766—1826) 66. 80. 242.
Weinlig, Chr. Traugott (A., 1739—1799) 66. 130.
Weiß, Hermann (M. u. Kulturhiſtoriker, geb. 1822) 303. 555.
Weißbach, Karl (A.) 433.
Weitſch, Fr. Georg (M., 1758—1828) 1.
Welcker, Fr. Gottl. 299.
Wellington 86. 242.
Wentzel, Mich. (M. u. Muſterzeichner, geb. 1779) 631.
Wereſchtſchagin, Waſſily (M., 1842—1904) 519.
Werner, Anton v. (M., geb. 1843) 329 f. 332. 341. 486 ff. 668.
Werner, Carl (M., 1808—94) 373. 672.
Werner, Fritz (M., geb. 1827) 329.
Weſt, Benjamin (M., 1738—1820) 115. 307 f.
Weſtmacott, Rich. (B., 1799—1872) 60.
Weyden, Roger v. d. (M.) 313.
Whiſtler, James (M., geb. 1834) 511. 642. 669.
Whittington (Archäolog) 239.
Wieland 45. 48. 573.

Wilhelm I., deutſcher Kaiſer 86. 252. 481. 605.
Wilhelm II., deutſcher Kaiſer 603. 661.
Wilkie, David (M., 1785—1841) 236. 352. 461.
Wilſon, Rich. (M., 1714—82) 133.
Winckelmann, Joh. Joach. 4. 5. 6. 9. 10. 11. 12. 14. 21. 25. 27. 31 ff. 41 f. 44. 48 ff. 56. 61. 62. 106. 113. 131. 146. 148. 174. 181. 183. 194. 237. 299 f. 478. 635.
Wint, Peter de (M., 1784—1849) 142. 379.
Winterhalter, Franz (M., 1806—73) 316. 335.
Wiſeman, Nicolas (Prälat) 266.
Wohlgemuth, Michael (M.) 261.
Wolf, Otto (M.) 522.
Wolffenſtein, R. (A.) 416.
Woltmann, Alfred (Kunſthiſtoriker, 1841—80) 295. 296. 347. 356.
Wood, Robert (Archäolog) 23.
Wörmann, Karl (Kunſthiſtoriker, geb. 1844) 356. 357. 537.
Wouwermann, Philips (M.) 168.
Wren, Chriſtopher (A., 1632—1723) 69.
Wurzbach, Alfred v. (Kunſthiſtoriker, geb. 1846) 491.
Wyatt, James (A., 1748—1813) 244.

X.

Xeller (M.) 200.

Y.

Yuſſow (A.) 67.

Z.

Zahn, Albert v. (Kunſtgel.) 407.
Zahn, Wilh. (M. u. Kunſtſchriftſteller, 1800—71) 157 f.
Zanth, Karl Ludw. (A., 1796—1857) 421.
Zauner, Franz (B., 1746—1822) 386.
Zeuxis (M.) 520.
Ziebland, Georg Fr. (A., 1800—73) 255.
Zieten 43. 102 f. 105.
Zimmermann, Albert (M., 1808—88) 379. 672.
Zimmermann, Ernſt (M., geb. 1852) 522.
Zimmermann, Max (M., † 1811) 379.
Zimmermann, R. S. (M., 1815—93) 336.
Zoëga, Joh. Georg (Archäolog, 1755—1809) 38. 56 ff. 61.
Zoffany, Joh. (M., 1733—1810) 141.
Zola, Emile 327. 472. 474 f. 535 f. 543. 582.
Zorn, Anders (M.) 669.
Zuloago, Ign. (geb. 1870) 653.
Zuccarelli, Franc. (M.) 133.
Zwengauer, Anton (M., geb. 1850) 379.
Zwirner, Ernſt Fr. (A., 1802—61) 247. 249. 419. 446.

„Das Neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung" vereinigt eine Anzahl hervorragender Männer der Wissenschaft, die aus Anlaß des Jahrhundertwechsels die letzten hundert Jahre deutscher Entwicklung auf den wichtigsten Kulturgebieten historisch-kritisch behandelt haben. Herausgeber ist Dr. **Paul Schlenther,** Direktor des K. K. Hofburgtheaters. Aus dieser Sammlung sind bisher folgende Einzelwerke im Verlage von **Georg Bondi** in Berlin erschienen:

Dr. **Theobald Ziegler,** ord. Professor a. d. Univ. Straßburg: Die geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jahrhunderts.

Dr. **Cornelius Gurlitt,** ord. Professor a. d. Kgl. techn. Hochschule Dresden: Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts.

Dr. **Richard M. Meyer,** Professor an der Universität Berlin: Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts.

Dr. **Georg Kaufmann,** ord. Professor an der Universität Breslau: Politische Geschichte Deutschlands im 19. Jahrhundert.

Dr. **Siegmund Günther,** ord. Professor an der techn. Hochschule München: Geschichte der anorganischen Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert (Physik, Chemie, Astronomie, Mineralogie, Geologie und Erdkunde).

Dr. **Franz Carl Müller** in München: Geschichte der organischen Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert (Medizin und deren Hilfswissenschaften; Zoologie und Botanik).

Dr. **Werner Sombart,** Professor in Berlin: Die deutsche Volkswirtschaft im 19. Jahrhundert.

Die folgenden Bände der Sammlung sind **in Vorbereitung:**

Dr. **Heinrich Welti** in Berlin: Das musikalische Drama und die Musik des 19. Jahrhunderts in Deutschland.

Dr. **Paul Schlenther,** Direktor des K. K. Hofburgtheaters zu Wien: Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert.

Colmar Freiherr v. d. Goltz, General d. Infanterie: Deutsche Kriegsgeschichte des 19. Jahrhunderts.

Digitized by Google

Ein jeder Band umfaßt etwa 700—800 Seiten Groß-Oktav, bildet ein abgeschlossenes Ganze und ist unabhängig von den andern zum Ladenpreis von M. 10.— (broschiert) und M. 12.50 (Halbfranz gebunden) erschienen. Außer der „Volkswirtschaft", die keine Gelegenheit zu Illustrationen bot, sind alle Bände mit künstlerisch wertvollen Abbildungen geschmückt. Jedes Werk führt in großen Zügen die Entwicklung seines besonderen Kulturgebietes vor, und zwar mit Berücksichtigung des Auslandes, soweit dies auf deutsche Kultur gewirkt hat oder von deutscher Kultur beeinflußt ist. Zumeist kommt das Ausland bei den Naturwissenschaften in Betracht, weil hier die nationalen Schranken so gut wie gefallen sind. Jedes Werk will durch zusammenfassende Darstellung des geschichtlichen Verlaufs die wissenschaftliche Erkenntnis fördern, ist aber mit schriftstellerischer Kunst nach Form wie Inhalt so behandelt, daß es einen weiteren gebildeten Leserkreis zu fesseln vermag.

Da die in den einzelnen Bänden behandelten Gebiete des Kulturlebens oft genug einander nicht nur berühren, sondern sich stellenweise fast auch decken, so kann es nicht fehlen, daß der Leser des Gesamtwerkes mitunter über ein und denselben Gegenstand verschiedene Auffassungen und Darstellungen kennen lernt, je nach den verschiedenen schriftstellerischen und wissenschaftlichen Individualitäten der Verfasser. Wir glauben darin keinen Mangel, sondern einen besonderen Reiz des Gesamtwerkes zu erkennen. Im Streben nach möglichster Objektivität einig, werden die Autoren kraft der bei ihnen anerkannten Sachkenntnis und Urteilsfähigkeit ihre eigene Meinung unabhängig voneinander und unabhängig von den persönlichen Anschauungen des Herausgebers zu vertreten und zu behaupten haben.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

3 94RA2 013 BR 6122
87 2 1 1
Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01041 0291

Digitized by Google

Digitized by Google